This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

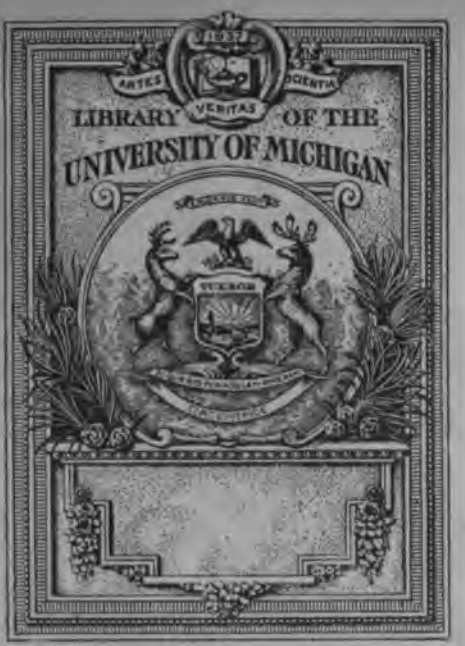
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

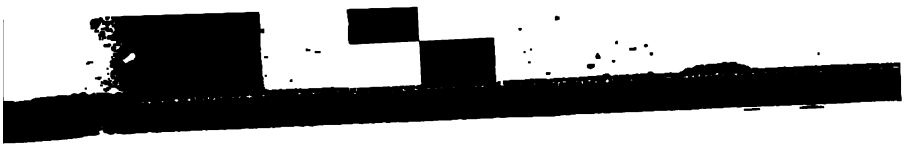
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

B 976,625


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN



TRENTE ANS DE CRITIQUE

Il a été tiré de cet ouvrage deux cents exemplaires non mis en vente, numérotés, sur papier de Hollande et ornés d'un portrait de l'auteur.

N°

GUSTAVE FRÉDÉRIX

TRENTE ANS DE CRITIQUE

AVEC UNE PRÉFACE

DE

M. ÉMILE DESCHANEL

Tome II

CHRONIQUES DRAMATIQUES

PARIS
J. HETZEL & Cie, LIBRAIRES
18, RUE JACOB

BRUXELLES
J. LEBÈGUE & Cie, LIBRAIRES
RUE DE LA MADELEINE, 46

1900

Alexandre Dumas fils

LE FILS NATUREL

16 mars 1863.

Le *Fils naturel* est une des comédies les plus vigoureuses de M. Alexandre Dumas fils. Elle a quelques brutalités qui nous rebutent et une discussion persistante où quelque chose de nos plus intimes émotions se trouve rudement manié et froissé. Mais, à travers ces vivacités un peu gênantes et dures, se dégagent un sentiment très honnête, un intérêt puissant, une observation saisissante et juste.

Cela nous embarrasse et nous inquiète d'écouter toutes ces raisons apportées de part et d'autre pour ou contre la reconnaissance des enfants naturels. Je ne sais quoi proteste en nous contre les conversations de ce père et de ce fils qui soutiennent si tranquillement le droit d'être étrangers l'un à l'autre. C'est le sujet qui forcément amène en notre esprit cette impression troublée, et c'est le sujet qui a

395078

produit aussi bien des remarques et des débats hardis qui nous amusent à la fois et nous effraient. Mais les périls de ce sujet acceptés, il faut reconnaître que l'auteur a rassemblé dans cette œuvre toutes les habiletés nerveuses, toutes les fermetés simples et vraies, toute la vie impérieuse et charmante de son talent.

Nous avons revu beaucoup de ces pièces pleines de surprises et d'éclat à leur apparition, et qui nous semblent aujourd'hui vieilles déjà et alourdies. Le *Fils naturel* n'a rien perdu. L'énergique sobriété de ses peintures et la finesse acérée de ses traits ne se sont point effacées ni émoussées. L'œuvre est vivante encore; elle nous parle de questions qui n'ont point fait un seul pas en notre siècle, et elle nous en parle avec une précision savante et une attachante vérité qui ne sont point entamées.

Il y a du cœur dans le *Fils naturel*, et il y a un souffle moral qu'on y sent courir dans les témérités mêmes du dialogue et l'étrangeté des discussions. La comédie est tout entière résumée dans une phrase très nette du notaire Fressard: « Le mieux, c'est de n'avoir d'enfants que par le mariage, car, tant qu'on n'est pas marié, la loi permet de faire des enfants, elle ne permet pas d'en avoir. » Cette conclusion assurément n'est pas contraire à la famille. C'est en quelque sorte le dernier mot des scènes principales de la pièce, et les libres amours n'y trouveront pas d'encouragement.

Je ne sais si je prends mes désirs pour la réalité, mais je découvre dans le *Fils naturel* des idées et des aspirations bien généreuses et fières. J'exprimerai tout mon sen-

timent en un mot : c'est l'œuvre la plus démocratique et, partant, la plus élevée et la plus saine de M. Alexandre Dumas fils. On n'y tombe point dans cet écueil de prêcher et de célébrer les doctrines de renoncement et de grandeur. Mais il y est établi si simplement, avec un accent si pressant à la fois et si mesuré que le bonheur et la facilité de la vie sont dans la dignité même et la fermeté du caractère, qu'on s'abandonne à ces preuves évidentes. Nous arrivons, sans que l'auteur ait élevé la voix, sans qu'il se soit échauffé et emporté, sans qu'il ait prononcé une seule parole de colère et de haine, nous en arrivons à maudire ce qui, dans le monde, nous paraît parfaitement explicable et prudent. Nous ne comprenons pas M. Sternay au théâtre et nous l'accusons, nous qui tous les jours l'approuvons dans la vie! Et ce résultat singulier est-il dû à quelque surprise? L'auteur nous a-t-il entraîné dans le tourbillon de ses arguments passionnés? Nous a-t-il accablés de récits émouvants, de considérations véhémentes et d'effrayantes peintures? Cédons-nous à un logicien violent qui nous remue, qui nous pousse, qui a une fièvre de persuasion que ses accès obstinés rendent contagieuse? Nullement. Il n'y a point de déclamation dans le *Fils naturel*. L'auteur semble s'y dissimuler, il n'intervient jamais pour nous animer et nous convaincre, il n'a usé d'autre artifice que de nous montrer avec évidence et force ce que disent et ce que font ses personnages. Nous pouvons prononcer librement entre eux. M. Alexandre Dumas n'accuse point celui-ci ni celui-là. Il n'a commis aucune dissertation sur l'égoïsme de M. Sternay, ce père qui ne reconnaît pas son

fils, cet amant qui, sans autre motif que de fuir des devoirs gênants et embarrassants, abandonne la femme qui a eu confiance en lui. Si nous avons vraiment dans notre conscience des raisons favorables à M. Sternay, si nos complaisances pour ces doctrines commodes se peuvent justifier, nous trouverons aisément quelque réponse victorieuse à faire, car l'auteur ne cherche ni à nous éblouir ni à nous intimider. Il n'a pas un seul de ces grands mots, pas une seule de ces indignations banales, pas un seul de ces élans bruyants, vulgaires moyens, mais solides, faciles arguments, mais puissants, vieilles armes, mais que le temps ne peut rouiller ni ébrécher.

J'avoue que ce qui me séduit surtout dans le *Fils naturel*, c'est cette façon discrète et simple dont cette cause est gagnée. C'est cette leçon énergique, impérieuse, éclatante que les seuls événements, sans le secours d'aucun plaidoyer, nous imposent et fixent en notre esprit : Nous appartenons à l'idée que défend M. Alexandre Dumas, sans qu'il nous ait jeté aucune de ces paroles ambitieuses et sonores qui font de notre complicité un point d'honneur et une vanité.

Cette touche mesurée et ferme, qui s'imprime dans l'ensemble même de la comédie, se retrouve principalement dans la peinture du caractère de Sternay. Aussi est-ce la figure, à mon sens, où M. Alexandre Dumas a fait le mieux ses preuves d'observateur pénétrant et souple et de peintre ingénieux et savant. Comme il était aisé de répandre de l'odieux sur ce pauvre Sternay! et quelle périlleuse tentation de noircir et de faire grimacer ce

visage ! M. Alexandre Dumas a évité l'écueil très habilement. Il n'a rien forcé, il n'a rien dissimulé. Il a mis dans un jour excellent toutes les lignes tranquilles et froides de cette physionomie satisfaite : Sternay est ce qu'on appelle un homme honnête, ne détestant personne, s'aimant bien, très soigneux de la facilité et de l'agrément de son existence, incapable de nuire sans y être obligé, cherchant à éviter aux autres les misères qui pourront retomber sur lui, ayant le respect des préjugés, préférant briser une âme dont il ne verra pas les tortures qu'une convention dont il subit l'influence, et si naïf dans les inquiétudes ou les placidités de son égoïsme qu'il excite à la fois l'impatience et le sourire.

On disait de Mme de Tencin, je crois, qu'elle avait une sorte de bonté : « Oui, répondit Chamfort, si elle avait intérêt à vous empoisonner, elle choisirait le poison le plus doux. » M. Sternay est trop bien élevé pour empoisonner jamais personne ; mais il a ce genre de bonté-là. Il est de ces natures très communes qui mêlent la plus complète insensibilité du fond à une modération persistante dans la forme. Ne voyant que le but où ils marchent, ces gens réguliers écartent obstinément tout ce qui les arrête. Seulement ils vous écartent avec politesse. Ils n'écraseraient ceux qui leur feraient obstacle qu'en s'excusant de la liberté grande et en gémissant de l'impérieuse nécessité.

Clara, la mère du fils de M. Sternay, forme un contraste parfait avec celui à qui elle a tout livré. Ame tendre et fière, nature vaillante et délicate, Clara a toutes les qualités vivantes qui nous attirent, comme Sternay a

toutes les précautions raisonnables qui nous glacent. Il y a bien de l'amour, et du plus vrai, dans ce caractère féminin.

La scène où Sternay vient voir pour la dernière fois celle qu'il a séduite, est en son genre une chose achevée par la diversité et la justesse des figures. Les tendresses, les dévouements, les inquiétudes, les retours douloureux, les vives espérances de l'une, et les embarras, les froideurs, les hésitations de l'autre, tout cela est noté et rendu avec une sûreté, une souplesse, une fermeté très délicates et saisissantes. Toute l'amertume de la situation est indiquée, et aucune ligne n'a des arêtes trop tranchantes, aucun point n'est touché avec trop de complaisance ou de rudesse. Écoutez bien cette scène, vous y reconnaîtrez à chaque mot l'empreinte d'un talent aigu, qui trouve l'accent de la plus impitoyable réalité, et qui sait n'y rien mêler de ce qui la pourrait atténuer ou transformer. M. Sainte-Beuve, parlant de *Madame Bovary*, disait : « C'est bien un livre à lire en sortant d'entendre le dialogue net et acéré d'une comédie d'Alexandre Dumas fils, ou d'applaudir les *Faux Bonshommes*, entre deux articles de Taine, car en bien des endroits, et sous des formes diverses, je crois reconnaître des signes littéraires nouveaux : science, esprit d'observation, maturité, force, un peu de dureté. »

Cette brève sentence est des plus exactes, et le célèbre critique, en quelques mots juge à merveille ceux dont il constate l'énergique vitalité. Oui, il y a un peu de dureté dans cette manière savante d'Alexandre Dumas fils; un peu de dureté se mêle à tous ses rares mérites, mais la vie est à ce prix, la vie, don puissant et qui s'impose

à ceux mêmes qui ne peuvent le reconnaître et l'analyser.

Si je suis à ce point favorable aux bonnes fortunes de ce talent nerveux et sûr, je ne méconnais pas ses côtés un peu forcés et tourmentés. L'art s'accuse toujours dans ces brusqueries piquantes de la conversation. La naïveté et la facilité, sorte de jeunesse éternelle pour les œuvres inspirées et spontanées, n'apparaissent jamais dans ces compositions laborieuses. On y sent les efforts et les ressources d'un esprit curieux, pénétrant, vigoureux, qui veut sans cesse nous tenir en haleine et nous faire sentir l'aiguillon.

Cela se marque dans les rôles comiques ou gracieux que M. Alexandre Dumas fils imagine, et dans ceux du *Fils naturel* principalement. Le notaire Fressard, physionomie très amusante, inépuisable en saillies singulières et fines, animée d'une sorte de verve raisonneuse et endiablée, le notaire Fressard a des plaisanteries où se trahissent l'originalité voulue et l'étrangeté subtile. On rit de tant de réflexions et de définitions très comiques, mais on n'y sent point cette veine franche et simple qui réjouit sans fatiguer jamais. L'esprit de M. Alexandre Dumas fils, tout abondant et brillant qu'il est, fatigue et surprend. Ce n'est point cette gaieté ample qui nous assouplit et nous détend, ce sont des traits et des paradoxes acérés qui nous éblouissent et nous oppriment. Car on subit une espèce d'oppression dès qu'on reconnaît le parti pris d'être spirituel. Au demeurant, et malgré ses recherches et ses hardiesses, ce rôle de Fressard est d'une vivacité et

d'un tour excellents. Il a un accent rapide et tranchant qui emporte tout. Si l'effort et l'obstination y paraissent, la finesse, la rondeur, l'imprévu, la familiarité touchante, la plaisanterie vivante et drue y sont des qualités naturelles et qui s'harmonisent.

La jeune fille, Hermine, n'a pas été touchée assez délicatement par M. Alexandre Dumas fils. Elle démontre son amour, elle l'explique, elle le prouve, elle le justifie avec de petits syllogismes très bien construits, mais d'où la grâce est absente. Le public qui aime mieux la nouveauté que la vérité applaudit fort Mlle Hermine développant à sa grand'mère cette thèse qu'il est tout simple qu'elle soit fidèle à celui qu'elle aime et qu'elle lui parle de son amour.

Pour moi, je n'admets point qu'on apporte des arguments si paisibles et si serrés en de tels sentiments. Cela me froisse d'entendre plaider avec force et habileté une cause où quelques mots émus et naïfs seraient les meilleures raisons.

Mlle Hermine a le grand défaut d'être une jeune fille très peu jeune et très peu fille. Elle manque de cette sorte de grâce aisée et douce, duvet printanier des jeunes âmes, et qui n'a pas moins de charme que le duvet éblouissant des joues fraîches. Elle en sait long sur toutes choses; elle a beaucoup réfléchi et elle a des explications très savantes et très laborieuses de toutes les difficultés qu'elle rencontre. Le défaut de la manière de M. Alexandre Dumas fils s'étale ici et s'accentue : cette vigueur raisonneuse et cette maturité qui meurtrissent les impressions tendres et simples.

Un personnage très sympathique et agréable, c'est celui du marquis. Le public le goûte beaucoup et fait le meilleur accueil à ces bontés piquantes, à cette noblesse délicate. Les teintes favorables sont un peu prodiguées dans cette esquisse souriante ; ce marquis bénit et protège avec un peu de zèle, il fait bien bon marché des prétentions et des prudences de sa famille au profit de celui qu'elle repousse. Non que je le blâme d'être franchement du parti de Jacques. Mais il se dévoue à celui-ci et se fait l'adversaire de sa sœur avec une conscience qui touche à la chevalerie un peu singulière. Du reste, on ne s'en plaint pas. Ceux qui ont des opinions généreuses au théâtre, et qui, en outre, savent les exprimer avec agrément et finesse, sont assurés d'avoir doublement raison.

Voilà mes réserves et voilà mes éloges sur cette pièce intéressante, nerveuse et amusante. Elle a bien des mérites, assurément, que je n'ai point signalés, et il aurait fallu louer dans la peinture de Jacques Vignot une fermeté de pinceau, une sobriété d'exécution, une netteté de lignes, marques évidentes d'un art très sûr et très délié. Mais il suffit d'avoir dit tout le prix et toute la verdeur de la comédie, il suffit d'avoir indiqué d'un mot ces dons pénétrants et agiles, ces ressources énergiques et ingénieuses. Je n'ai point essayé une analyse complète du talent de M. Alexandre Dumas fils.

Le *Fils naturel*, je le répète, est une des œuvres les plus vigoureuses et les plus solides de cet esprit net et tranchant. OEuvre vigoureuse, et qui a de l'élévation aussi. L'habileté y est extrême ; toutes les situations périlleuses

sont rendues avec une mesure parfaite; on n'y sent jamais ni banalité ni déclamation. L'émotion s'impose dans cette comédie par la manière discrète et ferme dont elle est rendue. La gaieté, encore qu'il s'y mêle de l'arrangement, a de ces nouveautés et de ces vivacités qui mettent les plus maussades en belle humeur. Cela pique et cela caresse; cela échauffe et cela brille.

LE SUPPLICE D'UNE FEMME

22 mai 1865.

La dernière pièce du Théâtre-Français, le *Supplice d'une femme*, a déjà son histoire, comme les œuvres classiques d'autrefois. A l'intérêt excité par ce drame émouvant, rapide, original, s'ajoute la curiosité provoquée par les révélations, les attaques, les plaidoyers des deux auteurs. S'il y avait, de la part de ces deux associés qui se combattent, entente pour ameuter la foule, concert pour grossir le retentissement de la pièce des tumultes du scandale, il faudrait avouer que cette périlleuse partie est gagnée.

On s'occupe, en effet, des mystères du *Supplice d'une femme*, de sa naissance, des opérations qu'on lui a fait subir, des forces qu'on a pu lui enlever et des souplesses qu'on lui a procurées; on s'occupe de tous ces détails de coulisses ou de laboratoire avec autant de fièvre, autant d'ardeur, qu'on en met à suivre les luttes et les surprises du drame même. Le public est conquis par ce *Supplice d'une femme* et dans les théâtres et dans la rue. Ce que dit la pièce l'émeut, et ce qu'elle ne dit pas l'intrigue. On va

voir ces trois actes nouveaux et saisissants et l'on ne se contente pas de les applaudir tels qu'ils sont ; il faut savoir ce qu'ils étaient, comment et dans quelle mesure on les a transformés, pourquoi les auteurs ne ramassent les bravos qu'on leur prodigue que pour se les jeter à la face.

Assistons-nous à une parade inoffensive et bruyante? Les auteurs, en ayant l'air de se cogner rudement, se bornent-ils à battre avec zèle le fer chaud de leurs succès? Non. C'est sérieusement que les deux victorieux ne se pardonnent pas leur victoire. Ils ne font point de malices au public qui les appelle tous deux et qui les veut tous deux acclamer ; ils sont tout pleins de leur maussaderie et de leurs étranges révoltes, et ils viennent saluer leurs admirateurs, non pas en se tenant par la main, mais en s'égratignant et en se marchant sur les pieds. Il y a deux éléments en toute composition dramatique : l'idée et l'exécution ; nous acceptons tout ; nous louons l'idée et l'exécution du *Supplice d'une femme*. Mais nous avions compté sans les auteurs. L'un des deux trouve l'exécution détestable, et l'autre trouve que l'idée est d'une médiocre importance.

Vous voyez que rien ne manque à cette comédie singulière. Vous voyez que tout conspire pour faire à ce *Supplice d'une femme* une destinée éclatante, et que ceux qui seront rebelles au pathétique du drame, seront attirés du moins par la bizarrerie de ses aventures.

Et puisque nous avons été mis tous dans la confidence de cette étonnante querelle, écoutons ce que chacun de ces associés dit de la marchandise qui est leur commune pro-

priété. Avoir à défendre une œuvre contre ceux qui l'ont faite, c'est un accident trop rare pour que nous n'en profitions pas. Les deux collaborateurs triomphants et mécontents — personne ne l'ignore — sont M. Émile de Girardin et M. Alexandre Dumas fils.

Nous avons eu d'abord les explications de M. de Girardin. Dans une préface très intéressante et très agressive, M. de Girardin nous apprend que l'idée du *Supplice d'une femme* lui vint au château du Val, que, « dans un élan de plume, il en écrivit les trois actes en trois matinées »; que, reconnaissant le péril de son sujet, « il accepta avec empressement l'offre amicale de concours d'un auteur encore jeune, mais auquel de grands et nombreux succès ont donné une vieille expérience »; que cet auteur « mit trois semaines à faire rentrer dans le moule usé de la vérité factice les personnages dont M. de Girardin avait demandé l'empreinte au moule toujours neuf de la vérité humaine »; et qu'enfin « de l'idéal, qui était le vrai, son drame est tombé dans le banal, qui est le faux ». — « La pièce, dit encore M. de Girardin, que j'ai lue, le 14 décembre 1864, au comité de lecture du Théâtre-Français, et qui a été reçue, c'est la mienne... Dans la pièce reçue, il y avait à la fois une situation et un caractère, tandis que dans la pièce représentée il n'y a plus qu'une situation; le caractère s'aplatit et s'efface. »

Voilà de vives paroles. Il faut entendre maintenant M. Alexandre Dumas fils.

Celui-ci dans la brochure qu'il va publier, et dont je n'ai qu'une partie sous les yeux, nous raconte qu'il fut invité,

» Voilà pourquoi, moi, auteur dramatique, je répondais à M. de Girardin après la remise de la lettre : « J'attends ! »

» Or, à partir de ce moment, la pièce devenait, non plus impossible, mais insensée. Le mari acceptait immédiatement cette situation, et il se mettait à la raisonner avec sa femme aussi tranquillement que s'il se fût agi de la suppression des octrois et de la réforme des banques. Il terminait le deuxième acte en lui pardonnant, en l'appelant honnête femme, et en lui disant d'aller s'habiller pour se rendre à l'Opéra, comme à l'ordinaire...

» M. de Girardin lut son 3e acte, non pas celui qu'il cite dans sa préface, mais celui que je donne à la fin de cette réponse. On verra ce qu'il était. Je n'en fais pas de reproche à M. de Girardin. Ce n'est pas son métier de faire des pièces. C'est déjà bien joli d'avoir été frappé par une situation dramatique au milieu de sa vie de discussions économiques, politiques et gouvernementales. »

On voit que si l'un n'est pas tendre pour la pièce qui existe, l'autre est fort peu respectueux pour la pièce qui n'existe plus. Mais M. Alexandre Dumas n'a pas fini, il faut lui laisser dire comment, après s'être engagé à collaborer au *Supplice d'une femme*, il en est venu à écrire la pièce telle que nous la voyons aujourd'hui :

« Je me mis à l'œuvre et, je l'avoue, je laissai de côté la version de M. de Girardin, que j'avais prévenu du reste. Je fis son sujet mien. Je supposai que l'idée m'en était venue à moi, seule manière de s'identifier avec un sujet étranger, et non pas trois semaines, mais huit jours après

cette dernière convention, je lui apportais mon manuscrit, dont je lui avais déjà, dans l'intervalle, fait connaître quelques fragments.

» Peu à peu je m'étais monté la tête comme s'il se fût agi de moi seul. Dès que j'avais entrevu le dénoûment possible, j'avais compris aussitôt dans quelle forme le sujet devait être traité. Je sortais tout chaud encore de la leçon que j'avais reçue avec l'*Ami des femmes*, dont on m'avait reproché le trop de développements physiologiques; je m'étais dit que décidément le théâtre vit d'intérêt, de faits, de passion, de mouvement et de progression. Tout en faisant mes réserves sur la valeur intrinsèque de ma dernière œuvre (ô vanité ! tu ne nous abandonnes jamais !), je m'étais bien promis de changer ma manière, le cas échéant, et de profiter de cette expérience, car je ne suis pas entêté et je suis de l'avis de celui qui disait de Voltaire : « Il y a quelqu'un qui a plus d'esprit que lui, c'est tout le monde. »

» Franchement, j'en appelle au public qui me donne raison depuis quinze jours sans connaître les détails que je lui expose aujourd'hui : pouvait-il se présenter une meilleure occasion de faire cette épreuve nouvelle ? Était-il un sujet qui demandât plus de concision, plus de rapidité, plus d'adresse ? Fallait-il procéder autrement que par le mouvement, le fait et l'émotion ? Le temps de reprendre haleine, le public était révolté. Un entr'acte d'un quart d'heure qui permît de réfléchir, la pièce était perdue !

» Le spectateur devait subir cette œuvre comme un accès de fièvre, sans la prévoir; en sentir la vérité dans

les pulsations de son cœur et n'en reconnaître le danger qu'après, c'est-à-dire trop tard.

» C'est avec une sorte de fièvre que je l'écrivis moi-même, au crayon, dans mon lit, en visite, tant j'avais peur de laisser refroidir l'inspiration, pardon du mot, et pour me reposer de ce travail, et pour qu'il ne s'effaçât point, je le repassais le soir à la plume.

» Mon manuscrit terminé, je le portai à M. de Girardin et je le lui lus tout d'une traite. C'est ce manuscrit qu'on représente, mot pour mot, au Théâtre-Français. »

Et voilà les affirmations et les récriminations des deux auteurs. Que d'autres prononcent entre eux. On ne peut pas se borner à sourire de cette guerre étrange. Et j'avoue qu'en transcrivant ces explications désobligeantes, ces politesses ironiques, ces récits piquants, j'ai plus d'une fois éprouvé de l'impatience.

Oui, il est agaçant de voir ces deux hommes de talent et d'esprit, ces deux hommes très sceptiques, qui semblent si bien faits pour s'entendre, se donner publiquement des coups à la grande satisfaction des badauds et des sots. Ils sont liés depuis vingt ans, nous disent-ils, et ce qui les sépare aujourd'hui, c'est un succès dont chacun des deux peut réclamer une honorable part! En vérité, monsieur de Girardin et monsieur Dumas fils, vous, les hommes du fait, de l'expérience, de l'observation froide, vous, les adversaires des sentimentalités vaines et des violences inutiles, en vérité, messieurs, vous êtes bien naïfs.

Il en résultera, s'il vous plaît, que vous serez condamnés l'un et l'autre. M. de Girardin semble le plus

coupable, puisque c'est lui *qui a commencé*, et que M. Dumas ne fait que riposter. Oui, mais il faut tenir compte à M. de Girardin de ce courage, de ce mouvement très franc et original qui lui fait répudier une victoire dont il pouvait accepter silencieusement les bénéfices. Combien, à sa place, eussent dit : « Mon œuvre est un peu dénaturée, mais j'ai réussi, je ne me plains pas! » A-t-il obéi à son besoin habituel d'audace paradoxale; a-t-il voulu, cette fois encore, remonter le courant de l'opinion ; n'a-t-il pas été tenté, lui, l'homme des témérités isolées, par un triomphe qui n'était pas contesté? Ce sera ce que vous voudrez, mais, à coup sûr, cette révolte imprudente contre la fortune qui vous arrive malgré vous n'est point d'une nature banale et faible.

Cette circonstance atténuante apportée à la déclaration de guerre de M. de Girardin, nous les renvoyons tous deux applaudis et blâmés : applaudis pour leur œuvre; blâmés pour les commentaires dont ils l'ont surchargée.

Nous approuvons le *Supplice d'une femme*. Mais nous critiquons l'opinion que M. de Girardin a du dialogue et de l'action de M. Dumas fils, et nous critiquons le jugement que M. Dumas porte sur la donnée et les caractères de M. de Girardin. La situation est originale, je l'ai dit déjà. Il s'agit de défendre une pièce contre ceux qui l'ont faite. Mais toutes les épigrammes et les maussaderies des deux auteurs ne m'empêcheront pas de reconnaître qu'il y a une rare vigueur dramatique dans cette lutte nouvelle où sont engagés ces trois personnages classiques : la femme, le mari et l'amant, et, une invention saisissante dans cette

scène de la lettre qui dénoue si résolument une aventure où tout était mystère menaçant ou intolérable esclavage.

Voilà la part du premier collaborateur. Et je reconnais aussi, à l'honneur du second, qu'il était impossible d'éviter avec plus de dextérité qu'il ne l'a fait les récits du sujet, d'unir dans le développement d'un drame si émouvant plus d'énergie à plus de sobriété, d'assembler enfin d'une main plus ferme et plus souple tant de périlleuses nouveautés et tant de réalités impitoyables. Il y a, à la charge du second collaborateur, quelques paroles un peu sonores et qui cherchent l'effet. Mais il a trouvé, en ces trois actes, assez de paroles vivantes, nettes, profondes, allant droit au but, pénétrant dans la chair comme des flèches, il a été assez nerveux et précis, pour porter sans peine le poids de quelques mots ambitieux.

Notre justice dissipera-t-elle l'injustice de MM. de Girardin et Dumas? Cesseront-ils, contre l'œuvre qu'ils ont créée tous deux, une campagne qui n'est fatale qu'à la dignité des lettres, une campagne étrange puisqu'elle grandit une pièce en diminuant ses auteurs? C'est pitié de voir deux esprits si alertes, si vigoureux, si modernes, si peu imbus ordinairement des préjugés et des mesquineries d'autrefois s'aventurer en ces disputes byzantines.

Le rédacteur en chef de *la Presse* et l'auteur du *Demi-Monde* imitant ces pédants ridicules qui se déchiraient pour la propriété d'une phrase ou la valeur d'une épithète, ce curieux spectacle manquait aux curiosités de notre temps! M. de la Rochefoucauld avait raison : tout arrive en France.

En attendant l'issue de la bataille, — j'espère encore qu'elle est finie, et qu'on s'en tiendra à ces premiers engagements si imprudents, — le *Supplice d'une femme* poursuit heureusement sa carrière. Le succès à Bruxelles a été presque aussi grand qu'à Paris. Le public n'a point cherché à faire les parts, à donner raison à celui-ci ou à celui-là, il a été saisi, remué, gagné, et il s'est rendu. Nous discuterons tantôt, a-t-il semblé dire, mais maintenant j'appartiens à cette femme qui est rivée à sa faute et qui veut se dégager, j'appartiens à cet homme qui voit tout son bonheur s'écrouler, et qui s'efforce de n'être point écrasé sous ces débris qui le meurtrissent.

Et, en effet, il était vraiment conquis, cet honnête public; il oubliait ses préoccupations et ses ennuis pour ne songer qu'à d'imaginaires douleurs; il oubliait les petitesses ou les duretés de sa vie quotidienne pour ne songer qu'au pathétique de ses inventions saisissantes.

Personne ne conteste, dans le *Supplice d'une femme*, l'originalité et la force du sujet. Mais quelques natures timides n'admettent pas la parfaite vérité de cette situation inouïe : avoir cédé sincèrement à un amant, et n'avoir point cessé d'aimer son mari, n'avoir subi nulle pression d'intérêt ou de libertinage, être tombée enfin sans s'être abaissée, voilà ce qui trouble beaucoup de consciences.

Quant à moi, je ne vois nulle difficulté à comprendre et à accepter Mathilde telle qu'on nous la présente. Je ne m'effraie pas de ce qu'on a voulu pour elle : la rendre intéressante, parce qu'elle a cédé à un amour qu'elle ne partageait pas. Car voici l'audace de cette pièce : elle prétend

nous faire accepter, non pas les conséquences d'une passion souveraine, mais les conséquences d'une erreur avilissante. C'était hardi déjà de vouloir nous mettre du côté d'un amour qui marche à son but à travers tout, qui ne cherche qu'en sa sincérité ses droits à l'existence, qui heurte les règles et les convenances du monde, qui menace la société dans ses prudences et le mariage, dans ses privilèges. Cette hardiesse de quelques drames ardents avait paru déjà monstrueuse. Et voici un drame qui nous montre toutes ces choses sacrées : les droits de la société, l'intégrité du mariage, la fidélité de l'épouse, le respect de la foi jurée, tout cela violé, non par un amour éternel et tout puissant, mais par une exaltation mensongère et fugitive ! Et on nous montrera la femme qui s'est trompée en trompant son mari, on la montrera blessée, meurtrie, suppliciée, mais non flétrie et méprisée !

Je tâche d'indiquer avec précision les révoltes que provoque le *Supplice d'une femme*, et je ne crains pas d'appuyer sur l'arête la plus vive du sujet. Et pour dire toute ma pensée, j'irai plus loin encore que les auteurs du *Supplice d'une femme*. Non seulement j'admets que Mathilde, troublée par un amour qui l'assiège sans cesse et la sollicite, émue par une générosité magnifique, ait cédé à une sorte d'enivrement où se mêlaient et la reconnaissance qu'elle éprouvait et les ardeurs dont on l'entourait. Non seulement j'admets que Mathilde, qui a vu une grandeur si simple et un dévouement si enflammé à celui qui l'aime, se soit abusée et n'ait reconnu qu'elle avait donné un bien qui ne lui appartenait pas, qu'après l'avoir pour jamais

perdu. Mais je crois qu'il peut se rencontrer une femme sincère et honnête, un homme honnête et sincère qui ne sauront véritablement s'ils s'aiment ou s'ils ne s'aiment pas, que le lendemain du jour où ils se seront donnés l'un à l'autre. La proposition est téméraire, mais ne pourrait-on trouver quelque chose de semblable dans une lettre de la *Nouvelle Héloïse* ?

Il y a, en amour, un dernier et complet abandon, qu'on considère comme une sorte de récompense, comme un couronnement de l'édifice, comme un dernier terme qu'on ne peut atteindre qu'après avoir subi toutes les épreuves préparatoires qui répondent de notre éternelle décision. C'est bien imaginé. Mais il n'en est pas moins vrai que cette prétendue récompense est simplement pour l'amour ce que les mots sont pour l'intelligence : le moyen de fixer un sentiment, le moyen de l'exprimer, le moyen de le rendre définitif et réel. Et de même qu'il y a des pensées qui s'évanouissent dès qu'on les a formulées, de même, il y a de chimériques entraînements dont la chimère ne se démontre qu'après avoir été satisfaite. Je ne crains pas d'aller jusqu'au bout de mon opinion : pour savoir qu'on ne s'aime pas, on peut avoir eu besoin de se prouver qu'on s'aimait.

Est-il nécessaire de dire que ceci n'est nullement une théorie absolue? Soutenir la nécessité de l'expérience en matière amoureuse, ce serait légitimer d'avance toutes les fantaisies déréglées et tous les libertinages curieux. Je me borne à admettre la possibilité de cette situation : deux personnes, non méprisables, et à qui leur union révèle qu'elles

ne sont point faites pour s'unir. Cherchez, si vous voulez, le dénouement de la situation. Je ne l'ai signalée que pour affirmer combien l'erreur de Mathilde est vraisemblable et combien son supplice est sympathique et réel.

Une autre objection qu'on fait à la pièce, c'est la lâcheté de l'héroïne, c'est cette longue faiblesse qui lui fait supporter pendant sept ans la souillure dont elle a honte et la blessure dont elle souffre. J'avoue que la longueur du supplice ne me révolte pas. Il satisfait d'abord les âmes affamées de justice. Et puis, les femmes ne sont énergiques que pour accomplir leurs propres desseins ou renverser ce qui leur fait obstacle. L'accident qu'elles n'ont pas prévu, l'erreur qui ruine leurs croyances ou détruit leurs appuis les trouvent sans force, hésitantes, nerveuses, n'osant rien faire, de peur de retomber en quelque catastrophe inattendue. Ajoutez à cela qu'une femme comme Mathilde, née pour la vie régulière et l'attachement au foyer, a pu d'abord prendre pour des remords l'éloignement que lui inspirait son amant. Ce n'était pas l'amant qu'elle détestait, devait-elle croire d'abord, c'était l'amour coupable. Il a fallu les soupçons, les violences, les férocités d'égoïsme de cet amant ; il a fallu la bonté, la grandeur, le dévouement du mari ; il a fallu tout cela, s'éclairant de plus en plus, pour qu'elle fût éblouie enfin de la terrible vérité qui sera son supplice.

Mais quel soin naïf je prends en défendant cette pièce victorieuse. Elle a bien besoin, vraiment, d'être défendue, cette œuvre à laquelle personne ne résiste en face. Car on la peut discuter quand elle est finie, mais elle ne vous lâche

pas dès qu'elle vous a pris; elle vous remue, elle vous pénètre, elle vous fait subir tous les contre-coups de ses luttes, elle fait saigner en vous la plaie qu'elle vous montre.

Tableau émouvant et original, étude prise dans le vif des mystères du cœur, invention saisissante en même temps qu'exacte reproduction, le *Supplice d'une femme* est une des œuvres marquantes de ces dernières années. La vigueur s'y accuse, l'esprit s'y joue, le cœur y parle, et nulle part n'y est faite — n'en déplaise à M. de Girardin — au banal, au convenu, au compliqué, aux entassements d'événements, aux timidités de langage, aux habiletés vulgaires. C'est un drame copieux et sobre, rapide et douloureux, sympathique et dangereux, invraisemblable et vrai.

Nous avons eu, au théâtre du Parc, la bonne fortune de voir le rôle de Mathilde créé par Mlle Fargueil. On pouvait croire que Mlle Fargueil ne nous donnerait qu'une ébauche, puisqu'elle n'a eu que quelques jours pour donner la vie à ce personnage difficile. Ébauche puissante, mais où son talent si personnel et si actif n'aurait laissé que de rapides empreintes. Il se trouve que rien ne manque à l'exécution de l'excellente artiste. C'est enlevé, comme en une heure d'inspiration, et c'est achevé comme par un travail attentif et patient.

Le personnage tout entier est sous nos yeux, dans ses dégoûts et dans ses révoltes, dans ses lassitudes et dans ses souffrances. Tout, dans cette dramatique figure, est marqué par Mlle Fargueil d'un trait exact et vivant. Elle est émouvante et elle est simple; elle est sympathique et elle est vraie.

éclatant pour un écrivain capable de le porter, c'est le but qui attire les artistes véritables et les talents fiers.

M. Dumas fils est de force à ne point fléchir sous le tumulte que produiront les *Idées de Mme Aubray*. Il est vaillant et il est ferme. S'il est armé de toutes les ressources du dramaturge, ce n'est pas pour assembler des combinaisons de scènes et des jeux de dialogue uniquement destinés à nous faire agréablement passer une heure ou deux. Son ambition va plus loin. Elle s'attaque à ces vieilles questions sociales toujours nouvelles, toujours posées, jamais résolues, et qui sont l'obsession des intelligences élevées et des âmes droites. L'amour, la femme, le mariage, l'enfant légitime, l'enfant naturel, l'éducation, l'argent, les préjugés étroits, les charités fécondes, en voilà plus qu'il n'en faut pour nous offrir toute une série de problèmes que remuent incessamment nos lois, nos mœurs et les conditions de notre société.

Peindre les gens qui nous entourent, les signes qui nous marquent et les courants qui nous entraînent, c'est une tâche qui n'est pas sans gloire, et M. Dumas fils l'a brillamment remplie. Ses premières comédies l'ont montré déjà en possession de pénétrantes facultés d'observation et de procédés de reproduction très fins et très vigoureux. Il a bien vu les personnages, les habitudes et tous les détails de la vie à laquelle il était mêlé. Et ce qu'il a bien vu, il nous l'a fait bien voir, mettant les lignes caractéristiques dans un relief lumineux, accusant les saillies, éclairant les recoins, incrustant la réalité, pour ainsi dire, dans toutes les parties de ses tableaux. L'œil de M. Dumas fils est

perçant, il ne s'arrête point aux apparences, il démêle dans le jeu des articulations et dans les variations des physionomies les fils conducteurs et les forces maîtresses ; la main est souple et nerveuse, elle dédaigne les précautions timides, elle arrache la vérité de tous les puits où elle se cache et la jette devant nos yeux toute nue, audacieuse, palpitante.

Les premières comédies de M. Dumas fils, disons-nous, ont révélé en lui cette précision de l'analyse et cette exactitude du pinceau. Ses dernières œuvres ne sont pas d'une fidélité moins rigoureuse. Nous avons vu dans l'autobiographie de Pierre Clémenceau un homme analysé par lui-même, disséqué avec une vigueur et une sûreté très rares. Pierre Clémenceau ne faiblit pas dans cette opération qu'il fait sur sa propre chair et sur ses propres sentiments ; le regard est vif et la volonté patiente. Il s'étudie, il se dévoile, il se fouille ; travail savant et obstiné qui met à nu toutes les fibres du cœur, qui fait voir, en quelque sorte, les replis de la conscience et les mouvements du sang.

Mais en même temps que M. Dumas fils a gardé tout entier ce pouvoir de retracer dans leur saisissante évidence les visages, les faits, les gestes et le langage contemporains, il s'est appliqué à ne point négliger ce qui est de toutes les époques, les questions d'hier, d'aujourd'hui, de demain, les problèmes incessamment posés par les aspirations de l'âme et les institutions de la société. Il ne s'est plus contenté de saisir et de rétablir dans ses œuvres les groupes et les vues qui nous ont le plus frappés dans notre existence quotidienne, il a voulu faire un examen

Mais qu'avons-nous besoin de prouver que les écrits de M. Dumas fils réclament l'étude et la discussion? La précaution vraiment est inutile. Et les *Idées de Mme Aubray*, qui donnent lieu à tant de controverses, suffisent à nous indiquer quelle est maintenant l'autorité de l'auteur de la *Dame aux camélias*. Examinons donc, sans plus de préparation ni d'avertissement, les personnages de cette comédie. Peut-être que, nous représentant ces personnages, nous verrons bien où ils nous mènent. Peut-être qu'en montrant le sujet de l'œuvre nous montrerons en même temps ses tendances.

Mme Aubray a l'ivresse du bien et la soif de l'amour. L'enthousiasme, telle est sa force; la générosité, telle est sa règle. Elle a de la pitié pour les méchants; elle a de la tendresse pour les faibles. Elle rêve de relever les existences abattues, de guérir les souffrances, d'effacer les souillures, de pousser l'humanité dans les voies de la miséricorde, de la charité, des croyances fermes et des sentiments doux. Il est possible que ce ne soit qu'un rêve, mais le rêve est noble. Une femme qui a eu l'ardeur de prosélytisme que M. Dumas fils attribue à Mme Aubray, Mme de Krüdner, a écrit: « C'est un bel éloge à faire de quelqu'un, au milieu de la corruption du monde, que de le croire digne d'être appelé romanesque. » Mme Aubray est digne d'être appelée romanesque. Elle n'a aimé véritablement qu'un seul homme, son mari, qu'elle a perdu après deux ans d'une union absolue et d'un bonheur parfait. Elle reste fidèle à ce souvenir qui possède tout son cœur. Après vingt ans l'absent est toujours présent pour elle, inspirant toutes

ses pensées, remplissant toute son âme, dirigeant toutes ses actions. Le jugement de Mme Aubray sur M. Aubray nous a rappelé ce que Mme de Krüdner a écrit de M. de Krüdner : « On ne sait d'abord ce qu'on aime le plus en lui, ou de sa figure noble et élevée, ou de son esprit qui est toujours agréable et qui s'aide encore d'une imagination vaste et d'une extrême culture ; mais, en le connaissant davantage, on n'hésite pas : c'est ce qu'il tire de son cœur qu'on préfère ; c'est quand il s'abandonne qu'on le trouve si supérieur. Il sait tout, il connaît tout, et le savoir en lui n'a pas émoussé la sensibilité. Jouir de son cœur, aimer et faire du bonheur des autres le sien propre, voilà sa vie. »

Mme Aubray dit à peu près la même chose. Mais pourquoi la rapprochons-nous de Mme de Krüdner? Pourquoi songeons-nous à l'Egérie illuminée de l'empereur Alexandre, en parlant de la missionnaire créée par M. Dumas fils? C'est que le rapprochement vient naturellement à l'esprit. C'est que toutes ces femmes dévouées à la régénération universelle et à la propagande de l'amour, qu'elles aient vécu au milieu de nous ou qu'elles aient été entrevues par un artiste qui a la réalité de la conception et de l'exécution, sont toutes entraînées par les mêmes courants. Ce sont des amantes récalcitrantes, qui se donnent à l'humanité, par vertu. Elles ont des passions inassouvies qu'elles dépensent en faisant de la sympathie un apostolat et, de la consolation, une bonne fortune. Elles aiment tout le monde, pour n'aimer point une seule personne. Elles étendent leurs sentiments, pour pouvoir diminuer leurs sensations.

De là, un peu de factice dans leur vocation. Pour Mme de Krüdner, le factice est allé jusqu'au charlatanisme. M. Dumas fils n'a pas voulu de cette vilaine tache pour son héroïne, et il l'a faite absolument sincère et droite. Seulement, comme il est en garde contre les personnages chimériques, il nous a montré Mme Aubray résistant à ses propres théories, quand ses théories ont de périlleuses et de définitives applications. Cela dit clairement quelle part de fièvre et d'exaltation les femmes chevaleresques introduisent dans leurs systèmes de chevalerie les mieux conçus et les mieux raisonnés.

Heureuses femmes, qui sont extrêmes en tout, comme l'a dit La Bruyère. C'est leur honneur, elles qui ne sont jamais dupes de nos paroles, d'être toujours dupes de leurs convictions. C'est leur honneur de n'avoir jamais de mesure, quand leur cœur s'est mis de la partie. Ces logiciennes si rigoùreuses — rien de plus logique que les femmes et les enfants quand leur intérêt seul est en jeu — ces logiciennes si rigoureuses, ont de naïves inconséquences. Elles sont naïves quand elles prennent la soif d'être aimées qui les tourmente pour le désir de consoler et de protéger. Elles sont naïves quand elles ne voient pas que les missions charitables qu'elles embrassent ont autant d'apaisement pour elles que de soulagement pour les autres.

Et il faut bien que cette naïveté-là ait quelque chose de voulu et d'exagéré, puisque celle qui la subit s'y trompe elle-même et y met toutes les ardeurs qu'elle prétend s'interdire. Il faut bien qu'elle croie infini son dévouement à tout le monde, quand elle n'y reconnaît pas le besoin de

dévouement à une seule personne. Ne vous étonnez donc pas si la bonté de Mme Aubray est un peu violente et si sa charité a des excès de zèle sur lesquels elle est obligée de revenir. Une femme comme celle-là a des dessous orageux, et sa pureté n'y fait rien. C'est parce qu'elles est pure qu'elle met toutes ses véhémences dans sa générosité. C'est parce que sa vie est honnête que sa miséricorde est impérieuse.

Que ceux qui trouvent qu'elle nous demande trop en nous prêchant l'oubli des fautes, la restauration des virginités délabrées et l'harmonie de toutes les âmes, n'oublient pas qu'il y a les opinions de la raison et les opinions de l'imagination, de même qu'il y a l'amour de cœur et l'amour de tête. Mme Aubray ne sépare pas son imagination de sa raison, parce qu'elle ne veut pas donner à son imagination un rôle personnel et aventureux. Il y a du chimérique dans ses idées, parce qu'il n'y a rien de chimérique dans sa conduite.

Nous cherchons laborieusement à expliquer cette femme enthousiaste, et son enthousiasme suffit à l'expliquer. Elle exige de nous et d'elle-même plus que nous ne pouvons lui donner, et elle l'exige sincèrement, parce que ses exigences n'ont pas d'autre emploi. Elle va trop haut et trop loin, et la majorité juge qu'elle n'est pas dans le vrai. Qu'importe qu'elle ne soit pas dans le vrai, si elle est réelle? Qu'importe qu'elle dérange les conditions ordinaires de la vraisemblance, si elle a pu vivre ainsi? Or, Mme Aubray, selon nous, est invraisemblable et possible. C'est de la sorte que parlera et qu'agira une femme qui a mêlé à de telles pensées une telle existence.

Son fils, qui est fait à son image, nous paraît moins acceptable. « Depuis que Dieu a fait l'homme à son image, disait Voltaire, l'homme le lui a bien rendu. » En effet, nous avons donné à notre Dieu nos traits et notre taille. M. Camille Aubray rend, de même, aux femmes les traits et la taille que sa mère lui a procurés. Il est toute foi et toute innocence. Celle qu'il aime a failli, et il existe de sa faute une cruelle preuve. Non seulement il ne doute pas de cette femme, mais son passé même ne le trouble point. Qu'il subît ce passé terrible, sa passion pourrait le justifier, s'il en souffrait du moins, si quelque révolte, quelque jalousie traversaient cette passion. Mais non, il n'est pas jaloux de ce souvenir brûlant. Il le noie dans le débordement de son amour. Rien ne dérange sa sérénité, rien ne menace son adoration. Il n'a ni embarras ni lutte à surmonter. Jeannine — c'est le nom de la pécheresse purifiée — Jeannine a un enfant; cet enfant n'apprend rien à Camille Aubray. Ce qu'il est lui-même, vierge de corps et d'âme, Jeannine l'est à ses yeux. Cette femme qui va le posséder tout entier, il ne la possédera pas tout entière; il n'y songe pas et ne s'en émeut pas. En vérité, ce M. Camille Aubray pousse trop loin le pouvoir d'ignorer; il a un cœur trop neuf, il a une tranquillité trop absolue. On s'étonne déjà que le fils d'une mère si favorable aux affections soit arrivé à l'âge de vingt-quatre ans, n'ayant connu que l'amour filial, le goût de l'étude et le dévouement aux malheureux. Le jeune homme candide est un type plus extraordinaire encore que l'illuminée du sacrifice et de la vertu. Mais cette candeur, du moins, doit recevoir d'éclatantes lueurs quand les flammes

de la passion la gagnent. On peut accepter, à la rigueur, le Camille Aubray sans tache; on ne peut pas accepter le Camille Aubray sans orages.

Arrivons à Jeannine : M. Dumas fils y a mis tout son art, et nous lui devons quelque attention. On dirait qu'il y a de la gageure dans la création de ce personnage, tant la difficulté vaincue est profonde, tant l'audace est violente. Voici le problème que l'auteur s'est proposé : étant donné une jeune fille qui a été séduite, qui a eu un enfant, qui n'a jamais aimé son séducteur, qui ne le déteste pas quand elle en est abandonnée, qui a pour lui de la reconnaissance parce qu'il ne la laisse point manquer d'argent — rendre cette jeune fille intéressante et sympathique. M. Dumas fils n'a rien évité, rien atténué. Jeannine fait les déclarations les plus catégoriques. Sa naïveté doit être choquante, sa franchise doit révolter. On n'avait pas encore entendu au théâtre de confession si étrange et si nette. Nous sommes à mille lieues avec Jeannine des infortunes des filles déchues. Elle n'est ni sentimentale, ni gémissante, ni irritée. Elle explique simplement le cas de Mlle Jeannine. Elle se définit, elle se révèle, elle ne s'accuse ni ne se justifie.

Et cette femme, qui fait sa propre analyse, parvient à être sympathique et à être vivante. Elle n'a rien de ces types abstraits, qui sont seulement des composés de phrases et de formules; elle a gardé dans ces souillures qu'elle ne cherche pas à dissimuler une fraîcheur qui vous séduit. Sa faute n'est point sa faute à elle. « Tout était disposé autour de moi pour le mal, dit-elle; je l'ai fait naturellement, fatalement. » La misère de ses parents, son ignorance, la

générosité du propriétaire de leur mansarde, voilà pourquoi Jeannine s'était donnée. Cela ne suffit point ; mais savait-elle véritablement qu'elle se donnait ? C'est par l'éducation ou c'est par l'amour qu'on sait ce que vaut la pudeur. Jeannine n'a été guidée ni par l'éducation ni par l'amour. Elle vit dans une sorte de nuit calme. Elle a accordé loyalement à celui qui assurait le sort de sa mère et le sien tout ce qu'il réclamait. Son cœur et ses sens pourraient oublier qu'elle a livré sa personne, tellement cet accident l'a peu éclairée et transformée. « Je n'ai plus aucun souvenir de ce qui s'est passé jadis, » dit-elle au père de son enfant. Et l'on ne songe pas à sourire de cet oubli.

C'est une figure bien neuve et bien réelle que celle de Jeannine. Elle n'a aucune ligne de convention, aucune trace d'arrangement. Elle ne ressemble à personne, et on la reconnaît tout de suite. Elle paraît un assemblage d'étrangetés et d'audaces, et on l'accepte immédiatement. L'art de M. Dumas fils a usé là de toute sa souplesse et de toute sa science. Il a eu l'air d'ôter à Jeannine toute excuse en ne lui donnant pas d'amour pour son séducteur, et c'est parce qu'elle n'a pas d'amour qu'elle n'est pas avertie et qu'elle est inconsciente. Qu'elle ait eu un seul moment d'émotion et elle est avilie ; c'est sa froideur naïve qui a fait son innocence. Comment refuserait-on de s'intéresser à cette femme qui n'a eu à repousser aucune leçon, qui n'a trahi aucun devoir ? La maternité est venue sans pouvoir la renouveler ; vienne l'amour, et ce sera l'aurore de tout ce qui sommeillait en elle.

L'amour vient, et il agite un monde de pensées dans

cette âme ignorante. Et quand tout fermente dans cette nature si longtemps contenue, elle rencontre sur son chemin Mme Aubray qui sait le fin des choses, et à qui sa tendresse et sa générosité ont appris à ouvrir et à reconnaître les consciences. Il ne manque à Jeannine qu'un rayon pour se bien voir et faire tomber tous les voiles. C'est la charité de Mme Aubray qui lui procure ce rayon-là. A son tour, cette femme peut dire, comme la Pauline de Corneille :

Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée.

La lumière s'est faite et toutes les révélations se pressent. C'est très délicat d'avoir complété la régénération, ou, plutôt, l'éducation que l'amour du fils a commencée, par la bonté de la mère. Sans les doux enseignements de Mme Aubray, les instincts de Jeannine ne deviendraient pas si promptement des principes et des croyances. C'est la bonté ferme et vaillante de Mme Aubray qui a précisé tous les vagues contours que cet amour qui ne s'avoue pas encore avait jetés dans cette vertu naissante. Encore une fois, ce caractère est aussi neuf qu'exact. Il est neuf, quand il nous touche dans son abaissement inconscient ; il est exact, quand il nous entraîne dans son redressement passionné.

Nous tâchons de présenter au lecteur les personnages principaux de la comédie de M. Dumas fils. Et il est juste de ne pas oublier Barantin : Barantin, dans cette pièce d'un souffle ambitieux, Barantin est la raison modeste et le préjugé prudent. Il est chargé d'exprimer avec malice et fermeté toutes les objections de la majorité du public aux

thèses de Mme Aubray. Si bien que la majorité s'amuse de ses propres réserves et qu'elle n'a plus besoin de les formuler, puisque l'auteur lui-même en a pris soin. C'est très habile. Puisqu'on a répondu au nom du public à Mme Aubray, le public ne juge pas mauvais qu'en fin de compte elle ait raison. Les répliques ont été entendues et le bon sens un peu étroit a pu poser ses conclusions.

Il y a deux figures encore dans la pièce de M. Dumas fils : un bon jeune homme, agréablement vicieux, au demeurant le meilleur fils du monde, et que Mme Aubray convertit sans peine, et une petite fille qui joue au mariage avec Camille comme on joue à la dînette, et qui aime son bouvreuil comme elle aime son prochain.

Nous bornons là notre examen. Nous ne voulons pas suivre ces quatre actes en tous leurs épisodes et leurs détours. Les moindres détails de l'action sont connus maintenant, et notre analyse aurait le piquant d'une vieille histoire. Mais il était naturel d'étudier un peu ces personnages si discutés. Le talent de l'auteur est hors de cause, et tout le monde l'a constaté. Vigueur dans l'exécution, exactitude des nuances, originalité du sujet, délicatesse et fermeté des procédés, M. Dumas fils a prodigué dans ces *Idées de Mme Aubray* toutes ses ressources et toutes ses forces. Qu'a-t-il voulu prouver? D'abord, qu'il n'est point de situation périlleuse qu'un homme habile et vaillant ne puisse emporter. C'est la difficulté de faire accepter les *Idées de Mme Aubray*, qui a dû séduire M. Dumas. L'artiste amoureux de l'impossible a été attiré par les impossibilités de la pièce. Et vous voyez bien qu'il a eu

raison, et que tout est facile aux victorieux, puisqu'on se récrie à peine contre Mme Aubray et contre son fils.

Ce que l'auteur a voulu prouver encore, c'est que dans un temps de crises et d'accommodements, la moyenne de la vertu ne suffit pas. Ce n'est pas avec de petites institutions charitables et de bons sentiments mesurés, que nous répandrons partout l'air pur et la lumière. Ce qui nous manque, c'est la folie du bien. Nous sommes trop sages, et nous obéissons trop aux règlements du monde et aux avertissements de l'intérêt. Il y a une générosité comme il faut et une bonté distinguée que nous ne dépassons pas. Soulagement efficace pour les épidermes. Mais c'est le dedans qu'il faut guérir, et on n'atteint les âmes malades qu'avec des remèdes héroïques. Ayons donc l'héroïsme de Mme Aubray, n'ayons point de garde-fous à nos tendresses, soyons trop bons pour que les autres le puissent devenir assez. Voilà ce que M. Dumas fils recommande ; il veut le plus pour obtenir le moins ; qu'on en rabatte ce qu'on voudra, il ne se dégage pas moins de cette œuvre une influence saine, un parfum doux, un souffle fortifiant.

On peut serrer la pièce de plus près que nous ne l'avons fait, et vouloir qu'elle ait ici un mouvement plus réel, là, un côté mélodramatique de moins; mais ces menues remarques ne sont rien auprès de l'impression définitive. L'impression définitive, c'est que les énergiques et rares facultés de M. Dumas fils, c'est que son brillant et nerveux esprit ont tout leur relief et toute leur variété dans cette comédie originale. L'émotion s'y accuse et la finesse s'y joue ; c'est une œuvre de prix, et c'est une œuvre utile.

L'AMI DES FEMMES

20 novembre 1867.

Nous commencerons par féliciter la direction du théâtre du Parc de son audace intelligente. Poursuivre auprès du public de Bruxelles, et à propos d'une œuvre littéraire, la revision d'un jugement prononcé par le public parisien, c'est une entreprise courageuse, intéressante et méritoire. M. Letellier avait déjà tenté pareille aventure avec la *Reine de Saba*, de Gounod. Mais on se hasarde plus facilement à applaudir un opéra qu'une comédie. La musique s'adresse plus aux sens qu'à l'esprit.

Dès que les sens sont touchés, ils sont reconnaissants. Un ouvrage dramatique ne peut devoir son succès qu'aux décisions de l'esprit. Or, l'esprit a ses lenteurs et ses incertitudes; il pèse, il examine et quand ce qui lui est soumis n'a pas eu une destinée bien nette, il a des défiances qui l'embarrassent. Il est bien entendu que nous ne parlons pas de l'esprit de ceux qui savent et qui jugent. Ceux-ci, au contraire, sont charmés de n'avoir pas été devancés dans leurs impressions, et ils les manifestent comme ils les

ressentent, avec vivacité, avec sûreté. Nous parlons de l'esprit du public ordinaire, de cette moyenne de l'esprit, dont on ne peut pas dire qu'elle est fermée aux choses neuves et délicates, mais qui a besoin d'un guide pour s'y reconnaître et les distinguer.

Si l'*Ami des femmes* avait été joué à Paris récemment, si les critiques du lundi avaient eu maintenant occasion de mettre en relief les mérites et les originalités de la pièce, nous aurions vu un peu plus d'abandon chez ces honnêtes spectateurs qui ont si peur d'être dupes. Avertissez ces bonnes gens-là qu'on va leur donner une œuvre très hardie, mais essentiellement parisienne et d'une fantaisie très raffinée, ils s'y jettent à corps perdu. Nous avons remarqué ces enthousiasmes à propos de certaines bouffonneries contemporaines. Il suffisait de les signaler comme faisant la joie du public parisien, pour que les natures les plus tranquilles et les plus bourgeoises se missent en frais afin de nous prouver que rien de ce qui est grotesque, ou fin, ou violent, ne leur est étranger. Ah ! vous annoncez que telle scène étrange ou insensée est faite spécialement pour les fidèles du boulevard des Italiens : j'en suis, de ces fidèles-là, et je prétends m'amuser prodigieusement de ce qui les amuse ! Ainsi raisonne le spectateur naïf qui veut être au courant des excentricités et des subtilités du comique à la mode. Servez-lui tout ce qui vous passera par la tête dans le vaudeville ou dans l'opérette en vogue, il rira de confiance, il accepte tout, il aime tout.

Mais une comédie qui n'a pas réussi à Paris, ce doit être plein d'embûches. L'auteur l'a revue, dit-on, et modifiée ;

raison de plus pour être sur ses gardes : méfions-nous, dit le public prudent. Et il se méfie, en effet ; il n'a point d'initiative, il ne sait s'il doit considérer comme plaisante ou comme sérieuse telle ou telle scène ; il observe, il attend, il a des impatiences qui viennent de son indécision, il a des révoltes qui viennent de son ignorance. Que voulez-vous ? le nombre est encore grand de ceux qui pourraient répéter après Béranger :

Pour que je jouisse,
Quand c'est du Mozart,
Que l'on m'avertisse.

C'est précisément à cause de ces dangers qui entouraient l'*Ami des femmes* que nous félicitons la direction du théâtre du Parc de les avoir bravés. Il fallait s'attendre, non pas à une hostilité absolue : l'ouvrage a des qualités si brillantes et si vives qu'elles désarment forcément, en mainte rencontre, l'hostilité. Mais il fallait s'attendre à une réserve froide, à une sorte d'embarras qui ne saurait pas faire les parts exactement, et se méprendrait sur la valeur de certains mots ou de certains détails. Nous avons assisté à cette piquante comédie d'un public qui a peur de son auteur, qui se demande à chaque instant s'il doit suivre cet auteur aventureux, qui hésite à prendre gaiement ce qui le fait rire, qui n'ose être touché de ce qui l'émeut. Encore une fois, étant donnée cette moyenne des intelligences médiocres qui forment ce qu'on appelle la foule, tout cela était facile à prévoir, et c'est parce que tout cela n'a point fait reculer M. Letellier que nous le louons très sincèrement.

Avons-nous besoin de dire que ce préambule ne préjuge rien ni pour ni contre l'*Ami des femmes?* On peut condamner la pièce, et on peut la défendre avec des arguments ingénieux. Nous connaissons des hommes très distingués qui la rejettent absolument. Rien de meilleur et de plus avantageux pour une œuvre d'art que de produire ces impressions contradictoires. Mais ce qui nous paraît la marque des intelligences lourdes, c'est de n'avoir aucune opinion arrêtée sur une pièce où la personnalité d'un rare esprit s'accuse si fortement, c'est de flotter entre les sentiments les plus opposés, c'est de ne manifester ni colère ni satisfaction à propos de scènes si originales et si vivantes, c'est de s'arrêter à tel personnage ou à tel épisode malheureux et d'oublier tous les autres personnages et tous les autres épisodes.

Nous aurions pu dire simplement que le public avait été atteint par la plupart des traits acérés de l'*Ami des femmes;* nous avons préféré reprocher ses gaucheries et ses timidités à ce public qui est parvenu à mêler tant de maussaderie à tant de bonne humeur. Maintenant, il faut venir à cette pièce fameuse et controversée.

Ceux qui aiment les actions compliquées et un tissu solide et entrelacé d'événements trouveront l'*Ami des femmes* d'une construction bien frêle et d'un intérêt bien mince. Il n'y a pas de coups de théâtre dans ces cinq actes, pas de mouvements fiévreux, pas de combinaison mystérieuse. Nulle audace d'arrangement, nul entassement d'aventures. Deux portraits, une curieuse peinture physiologique, et voilà toute la pièce. Le peintre, si vous

Que de biens perdus et que de spectacles inconnus pour ces natures médiocres qui ne se croient éprises que des bonheurs solides et positifs !

Ombre de bonheur, bonheur vain, que leur prétendu bonheur positif ! Cela vient du libertinage chez les uns ; cela touche à l'hygiène chez les autres. Et voilà tout ce qu'ils demandent à cet être compliqué, délicat, vigoureux, généreux, perfide, et si curieux, qu'on appelle la femme.

Aimer véritablement les femmes, c'est aimer leurs révoltes et leurs abandons, leur innocence et leurs roueries, leurs trames et leurs dévouements, leurs traits, leurs formes et leurs gestes, leurs toilettes et leur esprit, leur caractère et leur voix. Connaissez-vous rien de plus délicieux, même quand on a le cœur tranquille, que de vivre auprès de femmes vraiment femmes, dont toutes les paroles ont du prix, parce qu'elles sont toutes un sujet d'étude ou d'inquiétude ? Rien d'elles n'est indifférent pour qui les connaît bien, ni les mouvements de la physionomie, ni le son de la voix, ni le frôlement de la robe. Les choses les plus simples ont un sens, qu'on invente parfois, qu'on éprouve souvent. Auprès d'elles, et auprès des plus pures, les initiés devinent un certain sous-entendu. Il y a des hommes à claire-voie pour ainsi dire et qu'un seul regard traverse. Pas de femme véritable sans un coin de mystère. Et pas de mystère féminin qui ne soit piquant. Que le mystère soit dans leur vie ou dans leur caractère, il n'importe. Qu'elles cachent telle de leurs actions ou tel de leurs sentiments, cela ne fait rien. Le problème n'est pas moins

intéressant, la difficulté n'est pas moins engageante. Il ne s'agit pas, pour l'ami des femmes, de dérober un secret, il s'agit pour lui de ne rien ignorer de la femme qui l'intéresse, et de bien voir ses lignes obscures comme ses traits lumineux.

L'ami des femmes, évoqué par M. Dumas fils, M. de Ryons, explique lui-même son rôle en ces termes : « Autant les femmes sont redoutables dans l'amour, autant elles sont adorables dans l'amitié, avec les hommes, bien entendu. Plus de devoirs, partant plus de trahisons ; plus de droits, par conséquent, plus de tyrannie. On assiste alors comme spectateur et même comme collaborateur à la comédie de l'amour. On voit de près les trucs, les machines, les changements à vue, toute cette mise en scène éblouissante à distance, et si simple de près. On se rend compte des causes, des contradictions, des incohérences, de tout ce va-et-vient fantastique du cœur de la femme. Voilà qui est intéressant et instructif! On est consulté, on donne des avis, on essuie des larmes, on raccommode les amants, on redemande les lettres, on rend les portraits. »

C'est charmant, mais ce n'est pas tout. Et M. de Ryons, dans son ingénieuse énumération, oublie plus d'un trait qu'il n'oublie pas dans sa conduite. Cet ami des femmes, s'il était peint tout entier dans ce morceau spirituel, serait surtout le complaisant des femmes. M. de Ryons est plus que cela, et le véritable ami des femmes ne les sert que pour les mieux connaître. Il veut qu'on se confie à lui, c'est vrai ; mais ce qu'il étudie dans ces confidences qu'on lui fait, c'est le caractère qui se livre ainsi, c'est la nature qui

se découvre. Que voulez-vous? Dans l'amour des femmes, dans leurs aveux, dans leurs audaces, dans leurs timidités, dans tous leurs gestes et toutes leurs façons, ce qui l'attire, c'est le parfum féminin, c'est cette odeur subtile, si douce et si pénétrante à la fois, qui s'exhale de tout ce qu'a touché une vraie femme. Qu'elle ait touché à l'amour, à l'art, à la politique, aux convenances sociales, aux préjugés du monde; dès qu'elle est femme réellement, elle a mis pour nous autres, amis des femmes, un petit problème dans ses moindres phrases.

Combien d'hommes nous inspirent la curiosité d'aller chercher sous leurs déclarations la raison maîtresse qui les guide? Nous tâchons de discerner le vrai du faux, et nous passons. Mais les femmes, celles qui comptent, on s'inquiète de toutes leurs paroles, on poursuit leur âme, leur existence, leurs goûts, dans toutes leurs opinions. Pourquoi celle-ci aime-t-elle le *Roméo* de Gounod? Pourquoi celle-là blâme-t-elle l'*Affaire Clémenceau* de M. Dumas fils? Pourquoi celle-ci a-t-elle raillé l'amour, et comment l'a-t-elle raillé, avec quel accent? Pourquoi celle-là a-t-elle parlé de ses enfants? Pourquoi celle-ci aime-t-elle mieux M. Octave Feuillet que Mme George Sand? Pourquoi celle-là se prononce-t-elle en politique? Sont-ce des regrets et de l'amertume qu'il y a dans la sévérité de celle-ci? Est-ce de la vertu qu'il y a dans l'indulgence de celle-là? Pourquoi cet œil plus brillant, pourquoi ce parler plus lent, pourquoi ces toilettes modestes, pourquoi ces manières bruyantes, pourquoi cette indifférence, pourquoi cette fièvre?

Et toutes ces questions qu'on se pose à propos des faits,

gestes et devis des femmes, toutes font passer devant vos yeux quantité de dessous qui s'éclairent, d'épisodes qui s'animent, de remarques détachées qui se complètent. L'étude des infiniment petits dans la science et dans l'art est rebutante et sèche. Les infiniment petits de la science et de l'art féminin ont une grâce qui ne s'émiette pas. Dans les moindres parcelles d'événements, dans les moindres fragments de causerie, l'ami des femmes sait retrouver une indication, une coquetterie ou une séduction.

M. de Ryons est fait pour goûter ces plaisirs délicats. Mais, surtout, il veut être mêlé aux aventures du cœur, écouter des aveux, panser des blessures, être une sorte de confesseur bon enfant, qui a des indulgences pour les péchés véniels et des secours pour les vertus défaillantes. Ce qui prouve qu'il aime les femmes, c'est qu'il s'attache à remettre dans le droit chemin celles qui ne sont pas nées pour les détours et les sinuosités de la route ; c'est qu'il s'efforce de garantir de tout faux pas celles qui sont appelées à marcher d'un pas ferme et sûr. Il aime la régularité, sans doute, et les principes solides, et les femmes pures. Mais il tient surtout à ce qu'une vraie femme soit bien ce qu'elle devait être ; une femme qui était destinée à une vie fière et transparente perd quelques-unes de ses qualités originales quand elle s'abandonne à une existence d'accommodements et de ténèbres. Elle ne fait pas bien ce qu'elle n'était pas appelée à faire. Elle gagne peu, elle perd beaucoup à ce changement de rôle. Par conséquent, pour un ami des femmes, pour qui veut les voir se développer harmonieusement avec tous leurs dons naturels,

telles qu'elles étaient, il importe de ne les point laisser s'égarer, de les aider à éviter tout mauvais pli, toute attitude fausse. Un véritable ami des femmes a des dévouements ardents pour maintenir dans sa chasteté séduisante une femme chaste. Il aurait une tentation non moins ardente de voir aux prises avec tous les orages et toutes les menaces de la passion une femme passionnée. Qu'elle ne se travestisse pas, tel est le plus vif désir de ce curieux ami. Et tant mieux si la vertu y trouve son compte.

M. de Ryons a rencontré une de ces femmes qu'il faut aimer pour leur finesse et leur charme, quand on ne les aime pas pour leur âme et leurs traits. Mme de Simerose est une de ces natures exquises que rien de vulgaire ne peut effleurer. Elle est assez étrange et malaisée à raconter, l'histoire de Mme de Simerose. Et pourtant rien de plus réel et de plus délicatement observé. C'était une jeune fille ignorante, pleine de rêves éthérés et de pures aspirations; elle épouse l'homme qu'elle aime, et elle a un instant d'épouvante quand elle voit les tendresses nuageuses se transformer brusquement en d'impérieux désirs. Elle ne savait rien, tout sommeillait encore dans son cœur, préparé peut-être pour ces troubles et ces flammes. Mais pour passer des émotions songeuses de la jeune fille aux sensations ardentes de la femme, il y a un monde nouveau à traverser. C'est quand ce monde-là vous attire qu'il vous fait peur.

Mme de Simerose a eu peur. Hélas! M. de Simerose qui est un galant homme, un homme d'esprit, s'est ici trompé lourdement. Il faut tant de tact pour se bien reconnaître

dans ces mouvements insaisissables et ces subtilités des femmes ! M. de Simerose a cru qu'on ne l'aimait pas, il s'est cru repoussé, il a eu du dépit, de la colère ; il a porté son amour qu'il jugeait dédaigné, ou l'apparence de son amour, à la première venue.

De là, séparation de deux êtres faits pour s'unir, et ce malentendu, composé d'un effarouchement et d'une maladresse, cette pique où ils s'obstinent va briser ces deux vies qui pouvaient se compléter et se fondre.

N'est-ce pas que voilà une situation tout à fait neuve et très vraisemblable ? Que de mystères pareils et que de problèmes aussi délicats dans les mariages qui rassemblent non pas deux intérêts, mais un homme et une femme véritables ! Que de drames et que de comédies a fait naître ce dénoûment immuable, simple formalité pour les natures vulgaires, complément de l'intervention du maire et du curé, pas décisif pour les natures choisies, et qui doit les attacher ou les séparer pour jamais !

M. de Ryons a flairé un secret dans l'existence de Mme de Simerose, et, pour lui, les secrets d'une pareille femme sont une admirable matière et une bonne fortune précieuse. Il met un peu de violence à s'introduire dans ce secret-là ; il pénètre avec effraction dans la confiance de Mme de Simerose ; il viole un peu la réserve de cette vierge fière. Mais il entoure ses indiscrétions et ses tyrannies de tant de caresses, d'un dévouement si prompt, d'une gaieté si cordiale, d'une habileté si sûre, qu'on ne lui résiste pas et qu'on lui pardonne ses brutalités de détail et ses menues meurtrissures.

Il est temps, du reste, que M. de Ryons vienne au secours de Mme de Simerose. La pauvre femme ne sait où aller ni quel parti prendre. Elle est dans une impasse et n'en peut sortir seule. Elle est jeune et elle veut mettre un intérêt dans sa vie. Elle a trop de hauteur et se croit trop offensée pour se rapprocher de son mari. Elle écoute les déclarations brûlantes d'un M. de Montègre et se persuade qu'elle en est touchée. L'isolement, l'ennui, une vague conscience d'avoir mêlé de la gaucherie à de la dignité, une amertume qui veut être adoucie, une soif qui veut être étanchée, tout cela la dispose favorablement pour les appels de la passion et les protestations de sacrifice. Les jeunes filles, a-t-on dit, aiment l'amour; les femmes aiment l'amant. Mme de Simerose est encore une jeune fille. Et avec le besoin de réparation qui la tourmente, le dépit qui l'obsède, l'inquiétude qui la trouble, elle aime l'amour comme une revanche de sa vie perdue, comme une reprise de son bonheur compromis.

M. Dumas fils, sans indication laborieuse, sans appuyer, nous a révélé clairement l'état du cœur et de l'esprit de Mme de Simerose. On voit les fibres, les entrelacements, les embarras, et l'auteur n'apparaît pas, et ne semble pas avoir fait son métier d'anatomiste. Rien de plus délicat ni de plus réel pour bien peindre cette femme, amoureuse seulement de M. de Simerose, que de la montrer aimant l'amour de M. de Montègre et n'aimant pas M. de Montègre. L'idée d'appartenir à ce Montègre la révolterait : « Je vous adorerai », lui dit-elle, parce qu'il s'engage à ne jamais toucher un pli de sa robe. Pauvre niais, qui ne se

sent pas condamné par ce seul mot; pauvre aveugle, qui ne se sent pas indifférente à ce seul cri !

Heureusement, M. de Ryons est là, et il voit tout, il entend tout, il comprend tout. Nous ne dirons pas comment il parvient à jeter dans les bras l'un de l'autre ces deux époux qui sont trop spirituels pour porter éternellement le poids d'une maladresse. A vrai dire, les savants manèges de M. de Ryons ont besoin d'être aidés par les imprudences et les violences de M. de Montègre, par les machinations de Mme Leverdet, par l'indulgente philosophie de M. Leverdet. Mais c'est le talent des vrais généraux d'user de tous leurs auxiliaires et, surtout, de ceux qui sont involontaires, pour atteindre le but et se débarrasser de tous les obstacles. M. de Ryons, l'ami des femmes, veut que cette charmante Mme de Simerose n'échappe pas à son sort, qu'elle soit bien la femme distinguée, aimante, fière, heureuse qu'elle doit être. Il ne consent pas à se priver du spectacle de cette existence sereine ; il ne permet pas à un hasard, à un accident de changer et d'altérer cette destinée souriante. Il aime véritablement les femmes, puisqu'il les aime avec leurs vertus comme avec leurs défauts.

Nous n'avons pas essayé d'analyser la comédie de M. Dumas fils. Quelques notes sur les deux personnages principaux, quelques indications sur leurs traits et leur caractère, voilà tout notre jugement. Il y a bien autre chose que la peinture physiologique de M. de Ryons et de Mme de Simerose dans l'œuvre de M. Dumas fils. Les irritations sourdes et les lassitudes rancunières de M. des Targettes

et de Mme Leverdet, deux natures sèches, unies par le caprice de deux égoïsmes ; la complaisance de M. Leverdet qui se sauve de la bassesse par la bonté et, du ridicule par l'esprit ; les désespoirs coquets de Mlle Hackendorff ; autant de scènes excellentes, où se joue et s'accuse un art très savant, très ferme et très délié.

Dire que le dialogue de l'*Ami des fe*[illegible] extrême-ment spirituel, c'est une formule qu'on [illegible]ter. Rien de plus éblouissant que cette succession [illegible]rillants, qui reluisent, qui pétillent, qui flamben[illegible] étin-celles pour toutes les phrases, qui mett[illegible] et à joie. Les amateurs de conclusions mor[illegible]ront que la photographie de l'intérieur des [illegible], que les agitations et les fausses routes d[illegible] sont d'irrésistibles ar[illegible] en faveur de la fidélité et des corr[illegible] contester l'utilité de c[illegible] surtout M. Dumas fils [illegible] n'avait rien de commun av[illegible] actions compliquées du thé[illegible] main ferme et souple, d'avoir [illegible] du public pour lui offrir une ét[illegible] subtile de caractères rares et de c[illegible] nous plaît dans l'*Ami des femmes*, blâme : l'audace des recherches et la [illegible] Ce que nous aimons, c'est que voici repasse pas, avec plus ou moins d'a[illegible] dissimulation, par tous les sentiers ba[illegible] du nouveau enfin dans ces cinq actes

talent est universellement reconnu, et nous n'avons pas à le proclamer ; ces mérites si personnels, si vigoureux et si fins, d'une trempe si sûre, d'un relief si net, d'un tranchant si affilé, ont une empreinte particulière. Ils sont faits pour la main qui les emploie, et cette main seule peut en user avec aisance et dextérité.

MONSIEUR ALPHONSE

20 décembre 1873.

On nous dit que l'auteur du *Demi-Monde* est retrouvé, que l'auteur des symboles et des paraboles de la *Femme de Claude* renonce à ses prédications, que ce vif esprit et cet observateur sagace a ressaisi ses mérites nerveux, souples, puissants, si prompts à dire le mot juste, à montrer la réalité nue des hommes et des situations. Notre joie serait grande, si nos craintes avaient été profondes. Mais nous ne parvenions pas à nous représenter M. Dumas fils comme un assembleur de nuages et un distributeur de sermons apocalyptiques. Il écrivait dernièrement à quelqu'un que nous connaissons bien : « Ne craignez rien, je ne m'égarerai pas dans les nuages du mysticisme. Je ne dis peut-être pas assez bien ce que je sais, mais je sais très bien ce que je veux dire. » Il l'a toujours su. Et s'il a mêlé un puritanisme excessif à d'inquiétantes recherches, s'il a recommandé aux hommes une impitoyable dureté, aux femmes une chasteté farouche, c'est qu'il jugeait utile de frapper fort et de planter haut sa doctrine.

Il ne rejette pas ces moyens extrêmes, et il y a des théories et des héroïsmes tout pareils dans la *Femme de Claude* et dans *Monsieur Alphonse*. Seulement, dans l'œuvre symbolique, que le public a condamnée, les personnages n'étaient construits que pour exposer et démontrer certains préceptes. Dans l'œuvre dramatique, que le public vient d'acclamer, certains personnages ne semblent faits que pour nous dire leurs passions, nous montrer leurs caractères, nous révéler leurs faits et gestes, comme les dessous qui les font agir. Aucun symbole dans *Monsieur Alphonse*. Une histoire saisissante, rapide, invraisemblable et possible, choquante et généreuse, qui reproduit, en remplaçant les obscurités des paraboles par les réalités du dialogue et, la solennité des attitudes par les familiarités de la vie, qui reproduit la même leçon de grandeur et le même exemple de sérénité héroïque que la *Femme de Claude* nous avait déjà donnés.

Le fond est resté le même. Et la forme est revenue à ses mérites naturels, à cette vigueur, à cette décision, à cette netteté qu'on a louées dans le *Demi-Monde* comme dans la *Princesse Georges*. M. Dumas fils ne renonce pas à ses visées morales, aux dogmes qu'il nous prêche et aux sacrifices qu'il nous recommande. Seulement, au lieu de nous livrer ses théories dans des compositions mystiques, il les mêle à des événements dramatiques, à des aventures, à des luttes que nous avons pu connaître. On discutera les théories, on discutera l'homme qui les propose et le talent qui les soutient. L'important, c'est que l'homme et le talent se présentent avec leurs avantages particuliers : l'audace, la

sûreté, l'observation froide et l'exécution franche. Nous étions bien certain que l'auteur de *Monsieur Alphonse* n'était pas capable de s'égarer décidément hors des routes que son tempérament et son esprit lui ont tracées. Et c'est pourquoi nous ne cherchons pas à voir dans la pièce nouvelle une abjuration ou une renaissance. On a parlé du retour de l'écrivain prodigue. Il vaut mieux parler de *Monsieur Alphonse*, simplement et brièvement, sans s'étonner de ses qualités et sans triompher de ses défauts.

Il y a deux personnages principaux et bien humains dans cette comédie : M. Octave, qui s'appelle parfois M. Alphonse, et son amie, Mme veuve Guichard. Autour d'eux s'agitent une victime, un héros et un prodige. La victime, c'est Mme de Montaiglin ; le héros, le commandant de Montaiglin, marin comme on n'en voit guère et mari comme on n'en voit pas ; le prodige, une petite fille de onze ans, nommée Adrienne. Ceux-ci forment le groupe où l'évangile de M. Dumas fils est répandu et appliqué. Les deux autres appartiennent modestement à ce monde inférieur et réel que l'évangile nouveau doit transformer et relever.

Le sieur Octave pouvait être un péril pour une comédie, même contemporaine. Un beau fils, non moins prompt à séduire les honnêtes filles qu'à les abandonner, d'une sécheresse de cœur qui se plie à toutes les lâchetés, d'une facilité de vie qui se prête à tous les avilissements, tel est l'homme, s'étalant dans ses vices comme dans ses spéculations. Il est odieux, et il ne vous donne pas occasion de vous révolter. Il n'a presque pas une parole où l'on

puisse se récrier et flétrir cette bassesse sans dissimulation.

Car il ne songe pas à cacher ses aventures et ses arrangements. Il a séduit Mme de Montaiglin quand elle était une jeune fille ignorante et pauvre, il a eu d'elle une enfant qui n'a guère embarrassé son existence et, présentement, il est en relation d'amour et d'affaire avec la veuve Guichard, une cuisinière sur le retour, qui a fait un riche mariage *in extremis*, et qui livre avec ardeur sa maturité dorée aux séductions et aux convoitises d'un si joli garçon.

Le cynisme est parfait, et il a une sorte de naïveté. On dirait que ce M. Octave est un inconscient, produit naturel d'une certaine décomposition dont nous avons vu les nudités et les taches. Cette espèce n'est pas rare, avec son vide moral absolu et sa poursuite sans scrupule de tout ce qui peut faire le plaisir prompt, l'oisiveté garantie, l'aisance consolidée. Ces gens-là ne bravent pas l'honnêteté : ils l'ignorent. Ils ne se piquent pas d'audace : ils ont la souillure insouciante et la conscience muette. Ils vont à leur sensation et à leur intérêt, par le plus court chemin, en gens pratiques qui ne s'encombrent pas des conventions gênantes et des préjugés intolérants. Végétation malsaine qui pousse entre certains pavés et contre certains trottoirs. L'eau du ruisseau et le pied du passant ont favorisé cette éclosion. Cela est né ainsi, et cela s'épanouit tranquillement.

M. Dumas fils n'a rien voilé du personnage et, pourtant, il ne fait pas crier notre irritation et nos dégoûts. Cette

candeur, irresponsable pour ainsi dire, sans nous désarmer, arrête les révoltes. Et puis, l'art est très sûr et la mesure ingénieuse dans les actes et les paroles du monsieur. Il serait malaisé de le prendre en flagrant délit d'impudeur et de cynisme. Il glisse ses petits moyens, veille à ses commodités et à son bien-être, n'a point de méchanceté inutile ni de dogmatisme malfaisant : c'est le vice facile et l'égoïsme convaincu. On rencontre souvent cet aventurier qui suit sa route et cet être méprisé qui ne s'interroge jamais. Son argile est boueuse, mais elle est vivante.

L'amie de M. Octave, la veuve Guichard, ne méritait pas de tomber en de pareilles mains. Et pourtant, il était fatal que cette ancienne cuisinière s'éprît de ce damoiseau élégant. Mme Guichard a eu de mauvais jours, et elle a gardé de ses peines et de ses traverses, le propos rude, la jalousie vive, le mouvement emporté, comme elle en a gardé la générosité expansive et la franchise émue. Le jour où elle s'est trouvée riche, cette femme, de nature ardente et d'humeur libre, a voulu avoir des jours heureux. Et la mine gentille et les jolies façons de M. Octave lui ont fait venir l'eau à la bouche. Elle mêle tout, sa passion et sa vulgarité; elle est vraie et elle est indiscrète; elle est brutale et elle est bonne. Ne lui parlez pas des convenances et des précautions. Elle aime son Octave, et elle veut le conserver, et elle apporte dans ce sentiment, qui ne cherche pas la délicatesse, ses exigences et ses criailleries, ses bons mouvements et ses craintes méchantes. Ce n'est pas un type, c'est une simple femme, une femme du peuple, à la main lourde et au cœur chaud, point raffinée en ses sensa-

tions, sincère dans ses faiblesses comme dans ses répliques, une gaillarde et une bonne femme, accommodant aussi bien que possible sa probité et son tempérament.

Voilà les deux personnages principaux de *Monsieur Alphonse*. Ils sont taillés en pleine réalité, et ils donnent son originalité véritable et son intérêt puissant à cette œuvre nerveuse. Le ménage Montaiglin et l'enfant qu'on y introduit ont l'artificiel qu'il est juste de retrouver dans les victimes, les héros et les prodiges.

Raymonde de Montaiglin a été mise à mal par le sieur Octave, alors qu'elle ignorait les moyens et les conséquences du mal. Elle a vécu pour son enfant, séparée à jamais de ce séducteur qu'elle n'avait point aimée, lui gardant une haine muette pour sa vie troublée et sa faute irréparable. Puis, elle a rencontré, en un jour clément, M. de Montaiglin, un marin à l'âme haute, au dévouement entier, à l'austérité sans nuage, à la charité sans réserve, qui ne lui a rien demandé que de vivre heureuse et de se laisser chérir et protéger.

Elle reviendrait au calme, à la confiance, sans ce secret qui la tient et ce chagrin qui la poursuit. Car sa fille est loin d'elle, et elle ne peut la voir que furtivement, et elle doit lui donner déjà l'intelligence des situations fausses et l'habitude des prudences et des combinaisons. La petite fille a une vocation spéciale pour ce rôle habile, et elle joue son personnage d'enfant prodige avec une sûreté et une souplesse étonnantes.

Vous savez comment l'action s'engage et se dénoue entre M. et Mme de Montaiglin, M. Octave et Mme Guichard :

Octave, avant d'épouser la veuve opulente et jalouse, imagine de confier son enfant à Montaiglin, vieil ami de son père, juge sévère mais généreux. Tout s'arrange ainsi, la mère mystérieuse pourra élever son enfant, et l'existence d'Octave ne sera plus embarrassée d'aucun souci. Tout est convenu, mais on a compté sans les soupçons et les vivacités de Mme Guichard.

Elle commence par s'emporter et elle finit par s'attendrir. Cette petite fille qui l'irrite d'abord la touche ensuite. L'amoureuse qui redoute et qui veut frapper une rivale s'efface bientôt devant la femme qui veut consoler une misère et réparer un abandon. L'enfant d'Octave sera naturellement l'enfant de sa femme, Mme Guichard. Voilà la vraie mère, Mme de Montaiglin, ruinée dans sa joie, menacée dans ce bonheur auquel elle ne peut plus renoncer. Perdre Adrienne, après l'avoir reconquise, c'est une épreuve où elle se trahit. Elle se livre dans ses angoisses, et elle se dénonce dans ses résistances : « C'est ta fille, » lui dit M. de Montaiglin. Et il ajoute bientôt : « Nous la garderons. »

L'acte est admirable et accompli avec une absolue sérénité. Pas une paille dans ce caractère de bronze, pas un doute dans cet homme de sacrifice et de foi. Il n'y a rien de changé dans son ménage, qu'un devoir nouveau pour lui. C'est héroïque. Nous ne disons pas que ce soit chimérique. Mais on voudrait au moins une contraction sur ce visage tranquille, un tremblement dans cette voix grave. Nous avons, au contraire, une apostrophe solennelle : « Créature de Dieu, être vivant et pensant, etc. » Où diable la philosophie va-t-elle se nicher et la rhétorique

s'exercer? Il faut être bien maître de soi pour user, en de telles rencontres, des formules des moralistes ou des pères de l'Église.

Mais qu'importe! Une telle grandeur, offerte avec tant de résolution et de simplicité, est d'un bon exemple. La bonté, si haut placée, et le devoir rude sont dignes de tenter certaines ambitions. Et c'est sur un tel enseignement que se termine cette comédie de peintures hardies, de réalités neuves et d'angéliques préceptes.

Nous ne suivons pas l'œuvre en tous ses détails et nous ne racontons pas les luttes de Mme Guichard, les lâchetés de M. Octave, la diplomatie de Mlle Adrienne et les souffrances de Raymonde. Il faut voir cela à sa place et dans son mouvement. Sachez que M. de Montaiglin réclame Adrienne comme sa fille, et la déclare telle à Mme Guichard; sachez qu'il l'a reconnue par acte authentique et qu'il a obligé le misérable Octave à signer comme témoin cet acte qui le supprime comme père. Sachez que Mme Guichard, dans ses inquiétudes et ses soupçons, impatiente de certitude, force Mme de Montaiglin à tout découvrir dans un cri d'alarme et dans un élan maternel. Tout cela est mené avec une vigueur et une adresse excellentes. Et les engagements et les dialogues de M. de Montaiglin et de Mme Guichard sont notés, spécialement, avec des paroles limpides, des mouvements justes et une parfaite indépendance. Mais, encore une fois, ce sont des scènes qu'on n'analyse pas, où chaque mot a son utilité et sa vérité.

Nous avons dit que les théories et les leçons de M. Dumas fils ne se sont point transformées depuis ses préfaces

fameuses et ses œuvres contestées. En effet : le commandant de Montaiglin a les doctrines entières, l'âpreté de devoir, la majesté de conduite et de parole de l'inventeur Claude Ripert. Il a de moins ce rôle de justicier philosophe qui aboutit au coup de fusil de la *Femme de Claude*. « Où prendrai-je le droit de te punir? » dit le commandant de Montaiglin à sa femme fléchissante sous son aveu, tremblante de sa faute. Et il n'interroge même pas celle qui se croyait perdue; il n'a qu'un dédain tranquille pour le séducteur de celle qui porte son nom; il est sublime avec calme et raisonneur avec élévation. On voit que l'auteur de *Monsieur Alphonse* n'est pas descendu de sa morale escarpée et de son enseignement à pic.

Au contraire, il n'a diminué que ses rigueurs. Car il mêlait à des grandeurs surhumaines d'impitoyables condamnations. Les femmes, coupables d'amour irrégulier et de fantaisie ardente, nous étaient dénoncées comme la Bête de l'Apocalypse et le péril social. Il fallait tout craindre de celles qui n'étaient que des femmes de temple ou de foyer, et toutes les violences étaient contre elles de légitime défense. Il paraît que le mot de l'Évangile se pouvait appliquer à ceux qui prennent la galanterie avec facilité : « Malheur à vous qui riez, car vous pleurerez. » Et les menaces contenues dans la moindre liaison illégitime, et les abîmes de perversité étalés par les femmes trop conciliantes, tout cela nous était présenté avec des couleurs noires et des traits effrayants.

Ces dures sentences sont absentes de *Monsieur Alphonse*. Les femmes, d'amour libre et de sensation prompte, n'y

sont pas flétries et marquées au fer chaud. Il y a indulgence véritable et sympathie vive pour une de ces natures frustes qui n'observent pas les prescriptions de monsieur le curé, qui vont à leur passion sans honte et à leur joie sans scrupule. Mme Guichard n'est pas une femme de temple ni de foyer. Et pourtant M. Dumas fils ne lui a pas marchandé la brusquerie généreuse, l'animation et la sincérité. Il n'a eu garde de nous dénoncer cette libre amoureuse comme une corruption et un danger. Il accepte cette femme de tendresse impérieuse, d'humeur décidée, et la fait accepter.

Ce n'est pas nous qui nous en plaindrons. D'autant que cette condescendance n'a pas nui à l'auteur ni à sa création. Rien de plus vivant que Mme Guichard, rien de plus humain, rien de mieux observé et de mieux rendu. Tous les traits sont justes et il n'y en a pas un de trop. Le personnage est frappant et ses mots, comme ses gestes, sont pris sur nature. C'est une figure plaisante et qui ne grimace pas un seul instant. Le comique de Mme Guichard ne jaillit jamais que de la vérité de la situation ou du réalisme du personnage. Point de mot rapporté, point de saillie incrustée dans ce rôle naturel. M. Dumas fils a dessiné, avec sa fermeté savante et sa précision fine, bien des types reconnaissables et des visages caractérisés. Il n'a pas produit au théâtre d'individu plus vivant, plus solide, mieux en chair et en os que Mme Guichard.

Octave, nous l'avons dit, est touché avec une vigueur, une habileté rares. Adrienne, la petite fille, a bien de l'esprit et de la rouerie. Mais les enfants, charmantes sur la

scène, ne peuvent pas avoir ce que le poète a recommandé : l'ignorance qui fait rêver, l'innocence qui fait sourire. Elles démontrent leur charme, et elles le détaillent.

Enfin, l'œuvre vous intéresse, vous amuse et vous remue. Elle a les qualités si pénétrantes de M. Dumas fils, et tous ces mérites d'observation, de vigueur, de réalité neuve, d'intention haute, de morale exigeante. On peut bien s'étonner après coup ; mais le coup est si soudain, si bien lancé, par une main si forte et si souple, qu'on en garde la marque.

L'ÉTRANGÈRE

28 septembre 1876.

L'*Étrangère*, dont le succès a été si fructueux au Théâtre-Français et la valeur si contestée, l'*Étrangère*, dans un cadre terne et avec une exécution chétive, n'a plus les mêmes proportions, ni son mélange aussi bien dosé de convention et d'audace. Les personnages s'agitent, et la chimère les mène ; les impossibilités de l'aventure éclatent à tous les yeux, et le factice des hommes, des femmes et de leurs paroles rend ce son creux que rien ne dissimule plus.

Les mérites de cette comédie ont assez de force, assez de décision, assez de vivacité nerveuse pour faire leur trouée, même quand ils nous sont présentés avec embarras et gaucherie. Mais quand leurs défauts ne sont pas énergiquement défendus et habilement sauvés, ces cinq actes tourmentés, où de saisissantes réalités s'étalent à côté de transparentes combinaisons, laissent voir leur canevas incohérent, et tous les morceaux qu'on y a péniblement rattachés, et tous les nœuds qui y servirent.

Il paraît que la pièce primitive de M. Alexandre Dumas fils nous montrait surtout ce qu'on appelle le point d'honneur des gens de vie élégante, et ce qu'il peut produire. Le duc de Septmonts, gentilhomme de bonne maison et de mauvaises mœurs, faisant figure encore parmi les existences de luxe et de plaisir, bien que réduit aux plus cruels expédients, le duc de Septmonts avait perdu au jeu une somme considérable. Or, dans le code qui gouverne les cercles et les salons, et qui ne s'adresse pas à la magistrature, l'article le plus formel est que la dette de jeu est la seule sacrée. Vous comprenez ce que ce point d'honneur pouvait coûter à l'honneur véritable du duc de Septmonts. Pour conserver droit de cité dans le monde qu'il habite, cet aventurier titré était entraîné en toutes sortes de tours misérables et d'expéditions basses. Pour être en posture encore de galant homme officiel, il devenait un aigrefin qualifié, extorquant ce qui lui procurait la dernière dignité de sa vie : la correction dans les aventures du baccara. Cette pièce primitive de M. Dumas fils, nous a-t-on dit, dont le mariage du duc de Septmonts était le nœud principal et l'intérêt dramatique, était surtout la reproduction très osée, l'analyse brutale des vilenies et des souillures auxquelles peut être réduit, par obligation hautaine, par nécessité de position, un duc ruiné et sans scrupules.

Comment l'étrangère, mistress Clarckson, en est-elle venue à occuper le premier plan dans l'œuvre définitive de M. Alexandre Dumas fils? Nous l'ignorons, et ce n'est pas cette œuvre qui nous le dira ; car on y pourrait laisser, à

une place secondaire, et avec avantage, cette mistress Clarckson, et son naïf mélange de férocité et de sentimentalité, et ses calculs tranquilles et ses cris de guerre sauvages contre les hommes. Rien de plus bizarre que cette figure qui assemble de si violents contrastes. C'est un personnage qui a des parties d'excentricité neuve et des restes ingénus des traditions les plus usées. Cette mistress Clarckson a une scène originale au premier acte, quand elle impose sa présence à la duchesse de Septmonts, quand elle passe avec tant de grâce, tant de sûreté, un si impertinent cynisme, une si dédaigneuse froideur, au milieu de ce monde qui la méprise, mais qui la redoute. Il y a là les assises et les lignes d'une composition inattendue et forte. Rien de trop, et toutes sortes de hardiesses accumulées en quelques contours fermes. On ne voit que le profil de cette créature singulière, mais le relief est excellent et l'arête vive.

Les autres actes troublent bientôt cette impression nette : Mistress Clarckson nous fait des récits de la traite des noirs, elle tombe dans des déclamations indignées, et elle expose solennellement la théorie de sa mission providentielle. Le personnage curieux et saisissant du premier acte se disperse absolument et se vulgarise dans ces prêcheries bruyantes. Dès que mistress Clarckson prend le rôle d'apôtre du mal, qu'elle déclare la guerre à la plus laide moitié du genre humain, qu'elle a, pour expliquer ses faits et gestes, des considérations générales et frénétiques, elle n'a plus ni personnalité, ni précision, ni nouveauté. Elle devient un composé artificiel de tirades heurtées, de sorties choquantes et de précautions timides.

Une autre singularité et un autre hors-d'œuvre du drame, ce sont les dissertations scientifiques sur les vibrions, sur l'amour qui se rattache à la physique et sur le mariage qui dépend de la chimie. Tout cela n'a pas allégé la marche de l'*Étrangère*. Il y a pourtant, dans ces conférences un peu prolongées et laborieuses, des vues piquantes, des mots acérés, et cette recherche de brutalité blessante et d'austérité voulue, où se complaît souvent M. Alexandre Dumas fils. Nous avons déjà signalé cette étrange mixture qu'il a introduite dans ses dernières œuvres, cette licence des paroles s'ajustant à un dogmatisme moral intolérant, ces effusions mystiques et ces durs préceptes, qui s'accommodent, selon les pratiques des prédicateurs et des confesseurs, des curiosités les plus sensuelles. Mêler sur la scène, ou dans des préfaces à sensation, l'*Imitation de Jésus-Christ* et le *Tableau de l'amour conjugal*, c'était assurément une alliance qui n'avait rien de banal. Et M. Alexandre Dumas fils nous a renouvelé, en la plupart de ses derniers ouvrages, cette surprise-là. Elle reparaît dans l'*Étrangère*. L'auteur n'y a pas abusé de ces considérations qui s'étalent dans la *Femme de Claude* et qui ont pénétré même dans *Monsieur Alphonse*, où la vertu la plus sévère nous est recommandée par les raisons les plus choquantes. Mais il a eu la bizarrerie de nous montrer, dans une même pièce, toute une série de virginités et de puretés de fait, se livrant au plus hardi langage et aux doctrines les plus libres.

On a remarqué, en effet, que dans cette *Étrangère* si audacieuse, presque tous les personnages sont d'une chasteté obstinée et complète. Mistress Clarckson, d'abord,

s'intitule elle-même la «vierge du mal»; elle a beaucoup reçu et n'a jamais rien donné; elle a circulé au milieu des aventures, des marchés, des campagnes amoureuses, sans y laisser la moindre parcelle de son capital d'innocence. La duchesse de Septmonts et le compagnon de son enfance, Gérard, ces deux amants si exaltés, repoussent comme une souillure l'idée de s'appartenir véritablement. En outre, la duchesse prend bien soin de nous avertir qu'elle est aussi peu mariée que possible, et Gérard donne des renseignements circonstanciés sur son existence cénobitique. M. Clarckson, lui, n'est pas moins austère, tellement ses affaires l'occupent, et le docteur Rémonin n'est pas moins pur, tellement la science lui suffit. Enfin, c'est une collection de personnages séraphiques; ils ne touchent à la terre que pour en savoir les excitations, les ardeurs, les cynismes; mais eux, ils s'abstiennent tranquillement de ces faiblesses sur lesquelles ils s'expriment avec tant d'abondance.

C'est là assurément une des nouveautés de l'*Étrangère*, et ce contraste entre la vie de chacun des personnages et la désinvolture de leurs paroles et de leurs doctrines est assez surprenant. Nous avons heureusement dans ces cinq actes d'autres nouveautés, de celles qui tiennent au talent même de M. Alexandre Dumas fils, qui rendent bon témoignage de sa manière vigoureuse, de son exécution tranchante et fine. C'est ainsi, avec cet art souple et cette décision forte, que sont traitées la scène entre la duchesse de Septmonts et son mari, et celle entre le duc de Septmonts et M. Clarckson. Quand cette femme, de cœur fier et de vaillance noble, jette à l'homme à qui elle a été unie et par

qui elle ne veut pas être salie, quand elle lui jette au visage ses révoltes et ses dégoûts ; quand elle le démasque, lui, dans sa bassesse, et quand elle se montre, elle, dans le déchirement de sa vie, on n'entend que des mots pris à une réalité poignante, on n'a que les brusques échappées d'une émotion sincère. Il n'y a pas de rhétorique, il n'y a pas de convention, il n'y a pas de morale factice dans ce duel serré, où chaque coup porte, où chaque riposte est saisissante et chaque mouvement décisif. La duchesse de Septmonts peut tout dire à ce moment-là, et cette femme jeune et chaste peut tout savoir, car les flétrissures que son mari a répandues sur elle lui ont laissé de cruelles expériences et d'inoubliables frissons.

La scène entre M. Clarckson et le duc de Septmonts n'a pas la même éloquence vibrante et la même émotion profonde et juste. Mais elle est pittoresque, elle a une brusquerie habile, elle renouvelle et elle transpose très ingénieusement les vieux moyens et les vieux effets. Ce M. Clarckson arrive, dans l'*Étrangère*, à jouer un rôle de sauveteur, de héros qui dénoue les aventures tragiques, de justicier qui exécute et qui supprime les coupables. Ces fonctions-là prêtent à la solennité, à l'attitude mélodramatique et à la parole lourde d'emphase : M. Clarckson, tout héros qu'il devient, n'a garde de se guinder ni de déclamer. C'est un homme d'affaires, très clairvoyant, très pressé, qui tue un homme quand il le faut, comme il conclut une transaction commerciale : avec résolution et rapidité. Il dit son fait au duc de Septmonts avec familiarité, en esprit pratique qui voit bien les choses, en homme résolu qui ne veut pas être

mêlé à des tripotages encombrants. Il lui donne un triomphant coup d'épée sans faire de grands gestes, sans s'imaginer qu'il remplit une mission. Il supprime simplement, en mécanicien exercé, un rouage nuisible. C'est dans ces tranquilles conditions que la duchesse est délivrée et que le duc est effacé par M. Clarckson. La scène est originale, elle remplace heureusement les indignations sonores par les arguments rapides et les mouvements nobles par des coups droits et sûrs. Cette façon nette de châtier le crime et de sauver l'innocence, avec le sang-froid et la précipitation d'un homme qui a d'autres affaires à traiter, et qui ne peut pas s'attarder dans des réflexions sentimentales, est très intéressante, et elle n'est pas du tout banale. Et ces deux scènes, et celle de l'étrangère au premier acte, sont les trois grands effets de la pièce. C'est là que M. Alexandre Dumas fils surtout a mis sa marque et qu'on y retrouve tout son talent, avec ses ressources nerveuses, tranchantes, un peu dures. Il y aurait d'autres épisodes à signaler où l'auteur a usé en maître de son esprit et de son habileté. Comme il y aurait bien des phrases et des scènes à relever où ce qui est chimérique se combine avec ce qui est révoltant, où les naïvetés les plus gauches s'unissent aux incohérences les moins explicables. Mais il nous suffit d'indiquer ces couches diverses de l'*Étrangère;* cette succession de morceaux à l'emporte-pièce et de laborieux arrangements constitue une œuvre curieuse, agaçante et forte, très fausse et très réelle.

LA PRINCESSE DE BAGDAD

29 mars 1881.

La *Princesse de Bagdad* n'est pas une des bonnes pièces de M. Alexandre Dumas fils, et ce n'est pas une des plus hardies. Elle a eu pourtant la mauvaise chance de faire scandale au Théâtre-Français. Rien ne lui a manqué, ni protestations ni sifflets, de ce qui dénonce les discussions passionnées du public et de ce qui amène, selon que ce vent d'orage tourne bien ou mal, les chutes ou les fortunes retentissantes. On n'a eu que des rires reconnaissants pour les tableaux de l'amour conjugal de *Divorçons !* et l'on a eu des cris d'indignation pour les malentendus matrimoniaux de la *Princesse de Bagdad*. Il nous semble que toutes les audaces de sujets et de paroles sont maintenant permises, pourvu qu'on se moque de l'amour. Mais les auditeurs les plus sympathiques aux énormités gaillardes, écoutent d'une oreille fort ombrageuse un auteur qui s'explique sérieusement sur les rapports des dames et des messieurs. Telle est l'imprudence de M. Dumas fils. Bien que l'enjouement ne lui fasse pas défaut et qu'il soit en

mesure de railler tout ce qu'il voudra, il ne prend pas l'amour gaiement. Toutes ces questions éternelles du mari, de la femme, de l'amant, de l'enfant, il ne les traite pas avec le parti pris d'y plaisanter. Il ne fait guère passer ses témérités sous des folichonneries. Même quand les témérités réussissent peu, il faut louer qui les présente avec franchise. Et la *Princesse de Bagdad* nous épargne au moins ce ton banalement narquois, qui rend égaux les lourds et les fins écrivains.

Cette *Princesse de Bagdad*, qui a excité tant de révoltes, nous paraît assez innocente. Et ses monstruosités se réduisent en définitive à être une fanfaronne de vice, le jour où elle est injustement accusée d'une faute. Elle aime mieux se glorifier de cette faute qu'elle n'a pas commise que consentir à l'humiliation de se justifier. Telle est la principale audace de la pièce de M. Dumas fils. Elle est un peu subtile. Cela ne veut pas dire qu'elle ne soit pas vraisemblable. Il y a des affectations de cynisme, comme des affectations de réserve. Une grande artiste, que M. Dumas fils a bien connue, Desclée, avait parfois de ces vanités de toute licence. Elle s'attribuait, par un caprice de causerie, des aventures ou des goûts imaginaires. Ce que Desclée faisait par simple étalage de crânerie, la Lionnette de M. Dumas fils peut bien le faire par insolence dédaigneuse de femme outragée. Mais nous ne voyons pas dans cette fanfaronnade — qu'on la trouve exagérée ou naturelle — de quoi alarmer les pudeurs et indigner le public.

La *Princesse de Bagdad* est un drame rapide et peu compliqué. Les événements n'y sont pas nombreux, et ils se

tion, d'un caractère produisant les scènes et les épisodes jusqu'au dénouement. C'est pour le mot de la fin que l'histoire a été arrangée. Le procédé n'est pas nouveau. Il y a des morceaux de poésie, de petites épopées, dont les développements puissants sont étagés pour aboutir à un seul vers tranquille, où l'émotion du poème est condensée. Victor Hugo a beaucoup usé de cet effet-là dans sa *Légende des siècles*. Au théâtre, le moyen n'est pas sans danger. Car ce n'est pas seulement à la conclusion de la pièce que le public doit s'intéresser, c'est surtout à son point de départ, à ce qui met aux prises les personnages et amène les incidents.

Le principal défaut de la *Princesse de Bagdad*, c'est que jusqu'à la scène finale de révélation maternelle, rien de ce qui arrive ne passionne véritablement personne. Et quand cette scène se produit, puisque c'est une femme dont on avait peu de souci qu'elle transforme, on n'est guère ému par le revirement qu'on ne souhaitait pas. Il y a des morceaux excellents dans la *Princesse de Bagdad;* il n'y a pas un sujet qui tienne et qui vive, des individus dont nous suivions avec anxiété les propos et les aventures.

Vous connaissez les trois personnages : Lionnette, l'épouse bigarrée, toute insouciance, toute hauteur, tout cynisme et, finalement, tout dévouement et toute pureté; le mari, M. de Hun, un jaloux affolé, qui insulte sa femme quand il la soupçonne, et qui va chercher la police quand il se croit sûr d'être trahi; l'amoureux, M. de Nourvady, l'homme aux quarante millions, qui ne descend pas de l'homme aux quarante écus de Voltaire, personnage fatal,

très prolixe dans les explications de sa fatalité. Vous savez aussi que M. de Nourvady fait agir ses quarante millions pour avoir raison des dédains de Mme de Hun, qui est ruinée, et qui se décidera violemment à une vie opulente et galante, puisque son mari l'outrage et que son enfant lui échappe. Son mari étant bête et son fils indifférent, elle, ne pouvant être ni épouse ni mère, elle sera courtisane, à son corps défendant, sans nul goût ni entrain.

Il est bien difficile que dans cette aventure peu compliquée, dans cette lutte d'une jalousie, d'une bravade, d'un désir, le public voie un drame émouvant. On ne tient pas plus à ce que M. de Hun soit aimé de sa femme, qu'à ce que celle-ci aime M. de Nourvady. Et les fanfaronnades de Lionnette ne sont pas non plus une matière à émotion. Quand bien même la pièce serait vraie, elle sent l'artificiel. Toute cette construction, faite pour l'issue du dernier acte, est tourmentée. Les audaces, peu choquantes du reste, car nous en avons entendu bien d'autres, et M. Dumas, dans la *Visite de noces*, touche à des fonds autrement corrompus que dans la *Princesse de Bagdad*, les audaces ne sont qu'une façon de faire revenir de plus loin cette femme à qui son enfant vient de « donner une âme ».

Donc, tout l'intérêt de la pièce, qui n'est ni dans le sujet ni dans les personnages, est dans son exécution, dans le talent que l'auteur a dépensé. Ici encore, il y a mélange. Le réel et l'affecté, la vigueur nette et la convention déclamatoire se partagent ces trois actes. Le premier acte est le meilleur de tous. Il a une scène charmante, celle où deux amis de la maison de Hun nous disent les origines de Lion-

nette, sa situation présente et son avenir probable. Cette conversation est de la meilleure manière de M. Dumas fils, alerte, nerveuse, de cette ironie courante de personnages spirituels qui marquent si bien les choses et les gens de mots caractéristiques et légers.

Nous aimons peu le deuxième acte, celui où Mme de Hun se vante d'être la maîtresse de M. de Nourvady, qu'elle n'aime pas et qui *ne l'a pas eue*, pour citer une expression de la pièce, qu'on a trouvée très hardie et qui était familière au XVIIIe siècle. Ce deuxième acte, dans son apparente brutalité, est fort discoureur. M. de Nourvady y expose ses trames, en homme qui veut être très fort, et qui est un peu naïf. Mme de Hun y professe sa corruption avec un emportement qui a de la rhétorique. Il y a de l'arrangement et de l'inutilité dans ces scènes violentes. On y explique trop abondamment des faits qui ne dureront pas et qui ne mèneront à rien.

Mais la vraie explication est au troisième acte, dans les confidences de Lionnette à son vieil ami, le notaire Richard. Voilà du théâtre excellent, de l'observation saisissante, des mots haletants, des révoltes, des dégoûts qui se trahissent. Le dénouement est déjà dans cette fausse résignation, si amère, de Lionnette. L'émotion est profonde ici, et les paroles ont, dans leur affectation voulue, le timbre et l'accent justes. L'enfant n'a plus qu'à paraître, sa besogne est sourdement achevée, la mère est mûre pour sa maternité. Il n'y a plus qu'un petit coup de théâtre à ménager, et c'est ce qui termine la *Princesse de Bagdad*, et ce qui a été la raison de faire commencer cette comédie.

Nous n'avons guère lu que des jugements extrêmes à propos de cette dernière œuvre de M. Dumas fils. Nous n'y mettrons pas tant de vivacité dans aucun sens. Il y a à prendre et à laisser dans cette pièce mélodramatique. Nous y sommes plus frappés de ses naïvetés que de ses audaces. Mais les bons morceaux y ont cette précision, cette force que personne ne possède plus que M. Dumas fils, dans le théâtre contemporain. Certaines parties du premier acte et du troisième ont le meilleur tour de main de l'auteur, cette façon rapide qui suffit à incruster les mots émouvants comme les mots plaisants. Quant au reste, qui a tant choqué les uns et tant déconcerté les autres, on peut bien le rejeter. M. Dumas fils reste assez en fonds de mérites originaux, de vue nette, d'exécution sûre pour nous dédommager de ce qui, jugé révoltant par beaucoup de spectateurs, nous a paru simplement déclamatoire et convenu.

UN PÈRE PRODIGUE — ET DUPUIS

25 octobre 1882.

Un père prodigue est une des plus fortes et des plus vivantes comédies de M. Dumas fils, et ce n'est pas celle qui a le plus d'action sur le public. On est partagé, dans cette œuvre vigoureuse, entre le père, qui a tort et qui est séduisant, et le fils, qui a raison et qui est pédant. Et même, le père n'a pas toujours tort et le fils n'a pas toujours raison. Et même, le père n'a pas toujours son brillant naturel et tombe parfois dans la phrase sonore, et le fils n'est pas toujours emprunté et il a parfois des paroles émues et des mouvements vrais.

Ces évolutions de la pièce gênent les sympathies des auditeurs. On avait pris parti pour l'un des personnages, et il faut prendre parti pour l'autre. Rien n'est plus conforme au vrai monde, où personne n'a tout à fait tort et personne tout à fait raison. Mais cette vérité d'analyse n'est pas toujours celle qui produit les plus grands effets.

Et puis, on s'imagine que l'auteur n'a pas voulu ce qu'il a obtenu. On croit qu'il voulait nous montrer comment la

prodigalité des pères prodigues ne dissipe pas seulement leur fortune, comment elle peut ruiner leur sens moral. Et, en définitive, le père de la Rivonnière reste, malgré ses folies, un galant homme, dont la fierté sonne, quand on la heurte, dont le grand cœur et les grandes façons persistent à travers tout.

Le public ne s'y trompe pas. C'est décidément le père prodigue qu'il aime et non le fils économe. Mais il l'aime avec un peu d'hésitation, en ayant des scrupules dans ses impressions favorables. Cela empêche les grands courants chauds qui entraînent une salle.

Le détail est charmant, si l'ensemble est indécis. M. Dumas fils a rarement eu autant d'esprit et d'aussi vif esprit. Le mot est souvent un mot, forgé exprès, mis là pour faire flèche, n'étant pas toujours un mot de caractère ou de situation. Mais il y en a beaucoup, et ce sont les plus brillants, qui marquent admirablement les personnages, qui sont des traits de nature.

Et comme cette pièce difficile, compliquée, est bien faite. Dumas fils, dans sa préface du *Père prodigue*, a « parlé métier ». Il a expliqué comment on est un auteur dramatique; il a démonté sa machine. Il ne pouvait pas choisir de meilleure occasion pour faire connaître les procédés du théâtre, qu'il connaît si bien. Il dit de l'art dramatique, dans une phrase cavalière : « Pour être un maître dans cet art, il faut être un malin dans ce métier. » Il est joliment malin, dans *Un père prodigue*, et maître aussi.

Il a construit ses scènes et sauvé les audaces, tout en les prenant de front, avec une dextérité qu'on voit opérer.

Et on a beau la voir, l'émotion et la surprise n'en sont pas diminuées. Et, de même, les personnages, si habilement composés, n'en sont pas moins vivants. C'est dans cette préface du *Père prodigue* que Dumas fils appelle M. Scribe le « Shakspeare des ombres chinoises ». Ce ne sont pas des ombres chinoises que le comte de la Rivonnière, Mme Albertine de la Borde, qui a un comptoir de galanterie, où elle tient un peu de tout ; le parasite de Tournas, et le jeune gommeux de Naton, dont la gomme est déjà détrempée. Ils ont pied et langue.

On a reproché à Albertine et à de Tournas de trop étaler leur coquinerie. Saint-Victor disait du parasite de Tournas, qui a la mine et la déférence d'un laquais : « Il pique les assiettes qu'il devrait essuyer. » C'est assez ressemblant. Les de Tournas ne sont pas fiers. Et les Albertine peuvent trouver spirituel, et d'une femme forte, d'expliquer leur petit commerce.

Le troisième et le quatrième acte d'*Un père prodigue* sont d'un art tout à fait supérieur, dramatique, d'un esprit et d'une émotion qui frappent tout à coup. Dans ces deux actes-là est la vraie difficulté du rôle du comte de la Rivonnière. Dans les deux premiers, il faut sans doute des qualités brillantes, un grand air aisé et des légèretés d'homme à succès, qui a trop de goût pour être fat.

Mais c'est quand le drame est noué, que le personnage demande mieux qu'une belle nature de comédien, exige un artiste de science, de tact, de vérité. M. Dupuis joue parfaitement ces trois actes variés et vigoureux. Il a une bonne grâce aimable et amusante quand le comte de la

Rivonnière est encore le viveur à qui tout est facile. Mais il n'y appuie pas. Il n'est pas préoccupé de montrer « ses belles cravates bleues et ses petites guêtres blanches ». Le grand seigneur choyé, adoré, qui est dans ce père prodigue, est un personnage de surface, que M. Dupuis se contente d'indiquer par sa belle humeur et son naturel heureux.

Il faut le voir quand le comte de la Rivonnière, se sentant atteint par des soupçons flétrissants, tombe, aux bras de Mme Albertine de la Borde, dans une existence dont il a le dégoût. Tout cela est rendu avec un art admirable, avec une étonnante simplicité d'exécution. M. Dupuis arrive à une émotion profonde dans des mots où l'on dirait qu'il ne met aucune intention, pas un accent quelconque. « Je ne suis venu que pour cela, » dit le père prodigue à son fils, qui s'écrie : « Si nous nous embrassions et que tout fût fini ? » Les acteurs consciencieux cherchaient là un effet et, quand ils étaient habiles, ils le trouvaient. M. Dupuis ne cherche pas d'effet, il dit cette parole comme vous pourriez la dire. Et, avec sa familiarité toute unie, il a remué tout le monde.

Le comte de la Rivonnière, dans les aventures violentes qu'il subit, reste le père prodigue. Il est désespéré de se sentir soupçonné par son fils, et il se redresse de toute sa hauteur, quand ce fils lui fait la leçon et veut le sauver en lui coupant les vivres. Mais il garde, dans ses douleurs et dans ses colères, ses traits de caractère, sa distinction et sa franchise. M. Dupuis a cette sorte de dramatique pour lequel il faut un art très sûr, le dramatique qui a des façons

aisées et une parole simple. C'est un homme de bonne compagnie, comme vous en avez certainement rencontré, et qui nous dit, avec ses manières habituelles, les choses les plus fortes, les plus émouvantes. Les coups de théâtre se précipitent, chacun d'eux frappe le public. Et tout cela se fait comme dans un salon, avec une vérité de bon goût qui laisse voir les événements et les impressions. M. Dupuis a évidemment ses procédés. Mais on ne les remarque pas. Il a une justesse qu'il ne semble pas avoir préparée. Il faut être bien maître de son métier pour donner cette sensation constante que les mots sont dits comme ils viennent, avec l'abandon d'un homme qui est sincèrement gai ou attendri.

DIANE DE LYS — ET DESCLÉE

31 mars 1884.

Le théâtre du Parc vient de reprendre *Diane de Lys*, la seconde des grandes œuvres de M. Dumas fils, par ordre de date. *Diane de Lys*, drame en cinq actes, qui fut représenté pour la première fois au Gymnase de Paris le 15 novembre 1853.

Une reprise comme celle-là vaut bien une nouveauté. On a beau savoir à peu près par cœur les plus fortes pièces de M. Dumas fils, on y retrouve, à chaque fois, la même impression vive. La réalité des personnages, la sagacité de l'observation, la vigueur de l'esprit ne sont pas des mérites que le temps altère. Les comédies de M. Dumas fils sont plus ou moins rapides, car il a commencé par vouloir dire toute la vérité, plus ou moins moralisantes ou socialisantes, car il ne s'est pas toujours proposé de faire servir la scène à des changements de mœurs et à des réformes de législation. Mais celles qui se complaisent aux dissertations, comme celles qui procèdent par coups de théâtre, et par paroles évidentes ont, au fond,

la même science et la même marque, resteront au nombre des plus curieuses et définitives études de leur temps.

M. Dumas fils avait bien raison, l'autre jour, dans une lettre qui devient célèbre, d'accepter avec une raillerie douce et une philosophie charmante la menace d'un prochain oubli. Il peut se résigner au dédain des jeunes écrivains qui proclament eux-mêmes leur avènement et leur talent. Il est assez bien assuré, maintenant, d'avoir laissé dans la *Dame aux camélias*, dans *Diane de Lys*, dans le *Demi-Monde*, dans les *Idées de Mme Aubray*, dans l'*Ami des femmes*, dans *Monsieur Alphonse*, dans la *Visite de noces* quelques documents humains qui serviront aux historiens futurs de la littérature et de la société françaises au XIXe siècle.

Il n'y a pas, dans les autres pièces de M. Dumas fils, de personnages d'un relief plus frappant que le comte et la comtesse de Lys. La baronne d'Ange, du *Demi-Monde*, a des contours plus arrêtés et des dessous plus profonds ; mais sa rouerie séduisante est plus facile à rendre que l'étourderie passionnée de Diane de Lys. Celle-ci est une vraie femme, tête légère et cœur solide, capable de petites imprudences pour jeter des distractions au milieu de ses ennuis, capable de grands sacrifices pour être loyale dans son amour. Elle a cette sorte d'audace souriante des femmes qui ont le pouvoir des faire des gamineries avec sécurité et distinction. Son âme est vide et sans écho ; il faut bien qu'elle fasse du bruit par la ville pour n'entendre pas ce silence mortel. Le jour où une parole ardente aura vibré dans cette âme-là, toutes les agitations factices et les vaines

témérités s'évanouiront. La coquetterie railleuse et les périlleux enfantillages de Diane de Lys ne sont que des moyens pour elle d'entretenir un peu de mouvement autour de sa solitude : son cœur est seul et dans les ténèbres, et il se chante de petits airs pour se rassurer.

Rien de mieux observé que cette légèreté apparente d'une femme à l'âme haute, à la passion fière. Celui qui troublera cette rieuse emportera toute sa vie. Elle, qui semble passer avec de petites moues dédaigneuses au milieu des hommages et des désirs, elle s'abandonnera avec ivresse à l'émotion qui la touchera. Création exquise que cette Diane de Lys, avec ses hardiesses si féminines, ses libertés de grande dame, ses timidités d'amoureuse, son instinct si soudain et si vrai, au premier et au deuxième acte, de ce qui va changer sa vie, en être l'irrésistible roman et l'irréparable folie.

Le comte de Lys n'est pas une figure moins originale et moins nette que sa femme. Ce galant homme, un peu sceptique, un peu hautain et très spirituel, parvient, dans une situation nécessairement tragique ou triviale, à mettre de son côté le bon goût, l'habileté, la raison. Il se tient à égale distance des violences mélodramatiques et des bassesses ridicules. Cet homme, qu'on n'aime guère, devient intéressant par un rare mélange de volonté calme, de distinction aisée, d'ironie ferme.

Ce sont là les deux physionomies vraiment nouvelles de *Diane de Lys*. L'amoureux Paul Aubry est un amoureux assez banal, convenablement muni de phrases et d'exclamations passionnées. La manière acérée de M. Dumas fils se

retrouve pourtant dans les premières scènes de ce rôle-là ; Paul Aubry a une façon de ne pas faire la cour à Diane qui est la plus originale des séductions et le plus délicat des hommages. On voit tout de suite que cet homme, qui pénètre avec effraction dans l'amitié de cette femme étourdie, a brisé du même coup toutes les serrures et toutes les barrières. Ils ne se sont rien dit, et ils nous ont tout avoué. C'est très joli, cette victoire ignorée des combattants, et dont nous voyons la marche et les résultats.

Il ne faut pas oublier non plus dans *Diane de Lys* ce profil d'artiste amer si bien tracé en quelques traits. Triste portrait que celui de Taupin, condamné par les défaillances de sa vie à la bohème à perpétuité. Le voilà étouffé sous un mariage dont il sent tout le premier l'avilissement. Il n'a plus de talent, parce qu'il n'a plus d'illusion. Il n'a plus qu'une raillerie désespérée, reste desséché des croyances et des aspirations d'autrefois. Ce profil est sombre, malgré ses lignes fantasques ; mais qu'il est ressemblant !

On a bien souvent repris *Diane de Lys* dans les théâtres de Bruxelles. Nous avons un souvenir très distinct de ces reprises particulières. C'était en septembre 1867. M. Delvil dirigeait alors le théâtre des Galeries Saint-Hubert. Après avoir usé abondamment des étourdissants succès et des amusantes fantaisies du musicien Offenbach et des poètes moqueurs Meilhac et Halévy, M. Delvil revenait à la comédie, qui avait inauguré sa fortune au théâtre du Parc, et il faisait débuter une comédienne, d'assez grande réputation en Italie, Aimée Desclée. On la vit, aux Galeries Saint-

Hubert, d'abord dans *Les pattes de mouches*, et puis dans *Diane de Lys*.

Elle n'est pas morte. Sa voix, sa figure, tout son air, ses façons et ses gestes, jusqu'à ses toilettes, tout cela est encore dans notre oreille et devant nos yeux. Elle avait au premier acte une robe originale, audacieuse, velours vert sur satin vert, deux verts différents, qui se heurtaient délicieusement. Nous voyons encore le joli mouvement de femme curieuse et d'enfant volontaire, par lequel elle enlevait une lettre dans le paquet des lettres d'amour du peintre Paul Aubry. Il n'y a pas une de ces intonations de femme frémissante, de grande dame qui s'agite et que l'amour va mener, que nous n'entendions encore, avec les quelques notes traînées qui en faisaient si bien ressortir les accents nerveux et justes.

C'est dans *Diane de Lys* que M. Dumas vit Desclée à Bruxelles. Il était venu faire répéter l'*Ami des femmes* au théâtre du Parc, que M. Letellier dirigeait alors. Grand émoi, naturellement, à la direction Delvil, très anxieuse de la force que cette visite de Dumas allait apporter à l'entreprise et à la troupe du Parc.

Dumas se rappellera probablement qui lui proposa d'aller entendre *Diane de Lys* au théâtre des Galeries Saint-Hubert, jouée par Mlle Desclée. Bien que Mlle Desclée n'eût laissé qu'un souvenir indécis de sa première apparition au Gymnase de Paris et de son passage au Vaudeville, il s'empressa d'accéder à la demande qui lui était faite par deux personnes dont l'une était M. Louis Ulbach, et dont nous n'avons pas besoin

de nommer l'autre. Il avait quelque défiance, ne sachant pas ce que Desclée était devenue en ses voyages en Russie et en Italie, après ses premiers et faibles débuts à Paris. Il fut saisi, dès le premier mot. Nous entendons encore le mot familier qu'il nous dit tout de suite : « On me l'a changée en route. » Après le deuxième acte, il montait dans la loge de Desclée, l'embrassait, et lui disait en manière de félicitation : « Vous allez venir à Paris. » En effet, quelques mois après, Desclée rentrait au Gymnase, ou plutôt y débutait réellement, avec sa vraie personnalité et son vrai talent, dans cette même *Diane de Lys*. Elle y devait créer *Froufrou*, la *Princesse Georges*, la *Visite de noces*, la *Femme de Claude*, et puis mourir, ayant assez fait pour son nom et pour sa gloire.

Voilà quelques-uns de nos souvenirs de *Diane de Lys*. Nous y songions l'autre soir, en écoutant ce drame de passion si vivante, d'esprit si net, de si pénétrante observation. La pièce n'a qu'un défaut, c'est qu'elle a un mouvement tournant au quatrième acte. L'intérêt se partage entre Diane et son mari. Elle a raison, et il a raison. On est pour elle, et on est pour lui. Et surtout, on démêle assez visiblement que M. Dumas fils approuve, en somme, le comte de Lys. Il est favorable à la logique inexorable, au droit précis de ce mari de bonne compagnie, spirituel et distingué. Mais cette évolution qui nuit à l'amoureux de la pièce, à Paul Aubry, ne diminue rien du charme et de l'émotion de Diane. C'est une vraie figure de son temps, avec les étourderies, les nervosités, les grâces et les passions où sont reconnaissables une femme et la femme.

George Sand

LE MARQUIS DE VILLEMER

5 mai 1864.

Voici non pas un succès, mais un vrai triomphe. Nous avons assisté hier à une de ces soirées rares que remplissent les plus douces émotions et les plaisirs les plus délicats. Point de fausse note dans ce délicieux concert. On a été charmé des plus petits morceaux. On a applaudi non pas la comédie nouvelle, mais tous les actes, toutes les scènes, et, en quelque sorte, tous les mots de cette comédie.

L'originalité de cette victoire éclatante, c'est qu'elle n'est due ni aux gros bataillons, c'est-à-dire aux entassements de faits et de coups de théâtre, ni aux ruses stratégiques, c'est-à-dire aux surprises et aux tromperies qui assiègent le public et le réduisent. Il n'y a dans le *Marquis de Villemer* que les mouvements naturels de quelques âmes émues et sincères, l'histoire de quelques honnêtes gens qui ont d'honnêtes sentiments qu'ils expriment honnêtement.

Faut-il s'étonner de voir une telle fortune échoir à une pièce qui a dédaigné les avantages ordinaires, qui ne nous représente aucun des masques, aucun des personnages bruyamment ironiques ou déclamatoires qu'on fait chaque soir défiler devant nous; qui n'a eu besoin d'aucune violence choquante, d'aucune audace de tempérament, d'aucun mépris pour le train habituel des choses? S'il ne s'agissait que de l'œuvre d'un débutant, nous pourrions crier au miracle en voyant un intérêt si profond obtenu par une comédie qui ne contient ni banquier, ni courtisane, ni lionne pauvre, ni censeur paradoxal, ni gandin ridicule, ni domestique philosophe ou idiot, ni tirade vertueuse, ni récit bouffon, ni dîner, ni invention saugrenue, ni décor terrible. Mais il est tout simple que Mme Sand fasse de ces prodiges-là. Il est tout simple qu'ayant trouvé des caractères sympathiques, elle nous attache et nous trouble par la peinture et l'analyse de leurs émotions, de leurs faiblesses, de leurs fiertés plus qu'on n'a jamais pu le faire avec les spirituelles ou copieuses esquisses où l'on rassemblait habilement toutes sortes de traits légers ou nerveux. Il est tout simple que des physionomies distinguées et vivantes saisies par un incomparable pinceau, que des sentiments délicats et vrais exprimés par un écrivain qui a les dons les plus puissants et les plus fins, que tout cela nous soit des révélations charmantes et d'inconnues jouissances. Nous avons bu bien des breuvages excitants et frelatés qui trompaient notre soif et nous procuraient quelque plaisir fiévreux. Mais nous voici près de la source limpide et pleine, aussi quelle revanche, quelle aubaine,

quelle abondante et pure satisfaction, et comme le cœur bat pendant qu'une fraîcheur sereine et qu'un apaisement délicieux descendent en nous!

Il y aurait de la naïveté à vouloir raconter le sujet du *Marquis de Villemer* aux lecteurs qui n'ont oublié sans doute aucun des détails de cet aimable chef-d'œuvre. J'ai peine à choisir entre la comédie et le roman. Si l'on me pressait pourtant, je crois bien que je choisirais la comédie. Dans le roman nous avons des lettres de Caroline de Saint-Geneix que rien ne peut faire oublier. Des lettres qui nous font entrer de la façon la plus charmante dans la maison et dans la famille de la marquise de Villemer, et qui nous livrent en même temps toutes les impressions et tous les traits de cette séduisante Caroline. Dans la comédie, Caroline n'apparaît point avec une si minutieuse exactitude, mais elle n'en est pas moins réelle et distincte. Et même, en supprimant toute une scène — très belle et grande en soi — en supprimant cette fuite en Auvergne, ce voyage dans la neige où le marquis de Villemer poursuit celle qui risque de le tuer plutôt que de céder à un amour qu'elle juge un abaissement, en supprimant ce cruel héroïsme, Mme Sand a rendu Caroline plus humaine et plus vraie. Dans le roman, elle avait au coin de la lèvre un petit signe de dureté mêlé à toutes ses grâces. Le signe a disparu dans la comédie.

Donc, voilà une suppression avantageuse. Il y a des ajoutes plus heureuses encore. Le duc d'Aléria, ce brillant fils aîné de la marquise de Villemer, — ce prodigue étincelant qui a ruiné sa mère et lui-même avec tant d'insou-

ciance, ce débauché de bonne compagnie, si adorable dans sa frivolité et dans ses fautes, qu'il inspire à une jeune fille de grand nom, de grande beauté et de grande fortune l'invincible désir de lui rendre ses splendeurs premières et de partager ses élégances éternelles, — le duc d'Aléria remplit sans cesse la comédie de sa verve, de sa générosité, de ses vivacités éblouissantes. Il était souvent dans l'ombre dans le roman, ayant par désœuvrement songé un instant à Caroline, ayant enlevé et enthousiasmé l'héritière, Mlle de Saintrailles, en parlant de son frère le marquis de Villemer. Ici il ne se borne pas à ces deux expéditions, il est en scène constamment, en pleine lumière, caressant sa mère, consolant son frère, séduisant tout le monde, ayant pour chaque occasion une parole joyeuse ou fine et un mouvement généreux. C'est le rayon de la pièce, un rayon qui luit avec douceur et vivacité, gai spectacle pour nos yeux, épanouissement pour le cœur.

J'ai dit que Mme Sand nous avait conté là l'histoire de quelques honnêtes gens, ayant d'honnêtes sentiments qu'ils expriment honnêtement. On en est heureux. On est tenté de remercier l'auteur du compliment qu'il nous fait en prouvant qu'on peut aller chercher dans nos aventures de chaque jour des drames d'un intérêt si profond et si bienfaisant. Ce qui nous remuera le plus sûrement, ce ne sont pas les violences maladives de nos passions ou les curiosités libertines de nos fantaisies, ce sont les simples mouvements, les retours tendres, les fiertés émues d'âmes loyales. On sait gré au poète de l'avoir cru et de nous l'avoir fait croire par cette reproduction saisissante et déli-

cate de ce qu'il a reconnu et observé ! On voudrait le remercier de ce miroir riant qu'il nous présente, et où nous nous voyons si naturels et si aimables ! Oh ! la bonne moralité, celle qui est non pas un prétexte à sermons, mais un sujet d'émulation, un but qui nous attire et qui nous charme. La bonne vertu que celle de gens qui ne dogmatisent pas, qui ne heurtent pas nos faiblesses, mais dont tous les actes et toutes les paroles nous disent : soyez honnêtes comme nous et comme nous vous serez sympathiques et souriants !

On n'a pas été juste quand on a parlé simplement de l'aimable sujet du *Marquis de Villemer*, des séduisants personnages qui remplissent la pièce, de la fidélité avec laquelle toutes leurs impressions sont rendues. Tout cela ne suffirait point à nous tenir comme suspendus aux lèvres des comédiens pendant près de quatre heures. Il faut constater encore que la pièce est bien faite. Et quel art savant et souple, un art qui se dissimule sans cesse, qui ne laisse deviner aucun de ses ressorts, aucun de ses procédés, aucune de ses ruses ! Il n'y a point dans le *Marquis de Villemer* de ces escamotages habiles supprimant l'obstacle qui pouvait arrêter la marche du drame. Non ; tout va régulièrement et facilement, et en même temps tout est fortement noué, parce que la pièce a ses liens dans le cœur même de ses personnages. Rien ne dépend de tel ou tel événement, de tel ou tel objet, d'une clef perdue, d'une lettre oubliée, d'une porte fermée ; rien n'est soumis à ce genre de forces que nous ne pouvons jamais considérer que comme des accidents. C'est pourquoi l'intérêt ne faiblit pas

un seul instant. Comme la comédie est le développement naturel de quelques caractères et de quelques sentiments auxquels nous nous sommes donnés tout de suite, tant que dure ce développement naturel nous ne pouvons pas nous reprendre, nous appartenons à ce qui nous a saisis et nous retient. Il suffit que nous ayons mis le pied sur cette route où sont engagés ceux que nous suivons, pour que nous ne puissions plus les abandonner.

Quant à l'art avec lequel la pièce est composée, cet art qui ne s'étale pas, qui ne s'impose pas, il faudrait, pour en retrouver des traces, faire de minutieuses analyses de chaque scène. Je signale simplement la première entrevue de Caroline et de la marquise, et la fin du troisième acte, et le brusque revirement qui arrête au quatrième acte le dénoûment. Cette entrevue semble être l'échange de renseignements que se doivent une grande dame mettant sa lectrice au courant de ses habitudes et une lectrice parlant de ses antécédents à celle auprès de qui elle va vivre. Et de ces renseignements donnés de part et d'autre avec simplicité, avec vérité, ressortent deux figures vivantes, auxquelles chacune des paroles prononcées par les deux interlocutrices ajoute un trait, et sans y tâcher, sans le vouloir pour ainsi dire, parce que deux natures sincères se peignent tout entières dans ce qu'elles font, dans ce qu'elles éprouvent, dans ce qu'elles disent.

La fin du troisième acte est un grand effet obtenu avec une sobriété de moyens qu'on ne peut dépasser. Le marquis de Villemer, frappé par une crise nerveuse, après une explication terrible avec son frère dont il est jaloux,

est tombé évanoui. Caroline le trouve étendu à terre, en danger de mort. Elle le relève, elle le soigne, elle pense à tout et, tranquillement, doucement, elle prépare sa lampe, elle va veiller près de lui, en écrivant à ceux qu'elle aime et qui sont loin d'elle. Tout cela indiqué par quelques mouvements ; à peine une parole, à peine un cri aussitôt comprimé ; un petit tableau seulement qui passe sous nos yeux et que nos yeux n'oublient plus.

Au quatrième acte, c'est l'accent de la passion qui vibre et empêche le spectateur de s'irriter en voyant s'éloigner encore le but qu'il croyait toucher. En effet, la pièce était finie ; des gens consciencieux remettaient dans leur poche le programme qui devait leur rappeler cette bonne soirée. Et voilà que la pièce ne finit pas, qu'une malencontreuse baronne vient tout remettre en question. Vous jugez de l'impatience du public. Eh bien, il n'a pas eu le temps d'être impatient. Ce revirement amène de si profondes angoisses et des secousses si douloureuses, votre émotion est si bien conquise, que vous ne songez pas qu'on vous a éloigné du dénoûment vers lequel vous tendiez la main. Vous êtes la chose de Mlle Caroline de Saint-Geneix, vous ne respirerez, vous n'aurez idée du temps et de vous-même, que lorsque ses épreuves auront cessé, que lorsqu'elle paraîtra aux yeux de tous ce qu'elle est à vos yeux : l'âme la plus pure, la plus charmante, la plus fière du monde. Et voilà quelques-uns des miracles de Mme Sand.

Je ne parle pas de la gaieté de la pièce, de cet esprit vivant qui anime tout le rôle du duc. Là encore grande

nouveauté. L'esprit, ce n'est pas le mérite ordinaire de George Sand, analyste de sentiments. Il n'y a guère de « mots » dans le dialogue de *François le Champi*, de *Claudie* et des autres pièces du même auteur. Le rôle du duc d'Aléria, au contraire, est tout plein de ces bonnes fortunes et de ces vivacités d'expression que le théâtre contemporain recherche tant. Les jolis mots pétillent dans ces répliques amusantes, et point de ces « saillies », qu'on a trouvées à la sueur de son front et qu'on incruste à la force du poignet dans le dialogue : l'esprit du duc d'Aléria est si naturel qu'il nous semble impossible que celui-ci ne soit pas spirituel de cette façon-là. Tous ces mots charmants sont non pas des trouvailles piquantes, mais des traits de caractère qui achèvent de peindre le personnage.

Donc, je le répète, victoire éclatante et justifiée par tous les mérites de la pièce : intérêt, bonne humeur franche, émotion sincère, dialogue de bon lieu et luttes de bonnes gens.

Mlle LA QUINTINIE

12 novembre 1888.

Quand George Sand publia, en 1863, son roman : *Mlle La Quintinie*, réponse à la *Sibylle* d'Octave Feuillet, ce fut déjà une audace de remuer, dans un roman, de si grosses questions. Un critique célèbre disait : « Thèse contre thèse, théologie contre théologie, et tout cela en roman ; c'est un peu rude. » L'audace est bien plus grande de transporter sur la scène cette controverse, cette étude d'un cas de conscience, d'y vouloir intéresser le public, comme à une action dramatique. Le roman a touché à tout, en notre siècle. Pourquoi ses analyses ne s'appliqueraient-elles pas à ces sujets, devenus si graves depuis tant d'années : le désaccord du mari et de la femme, à cause des opinions religieuses de celle-ci ; l'influence du directeur spirituel, précipitant ou empêchant les mariages, selon la part qu'on lui garde ou qu'on lui refuse ?

Mlle La Quintinie, malgré son élévation, son éloquence, peut-être à cause de son impartialité, ne parut pas une œuvre très vivante. La *Sibylle* de Feuillet, avec tout son

factice, ses tendances intolérantes sous couleur poétique, son peu d'observation directe, avait plu ou remué davantage. Les talents n'étaient pas égaux, cependant. George Sand avait une plénitude, une sérénité de pensée, un éclat de peinture, une sincérité de passion auxquels les grâces et les finesses de Feuillet n'étaient pas comparables. Mais l'auteur de *Sibylle* n'avait pas eu le noble et dangereux souci d'être très respectueux pour ce qu'il combattait. Et les détails de son livre étaient mieux arrangés pour l'effet que les lettres explicatives, la psychologie grave de *Mlle La Quintinie*.

Donc, on pouvait craindre qu'une pièce, tirée de ce roman déjà trop sévère, ne fût une thèse dialoguée, où les beautés du style ne suffiraient pas, comme elles n'y suffisent jamais au théâtre, à produire intérêt et émotion. Et cependant, nous l'avons suivie avec intérêt, cette pièce qui a si peu d'action ; nous avons trouvé émotion, secousse dramatique à cette étude d'une situation morale, à ce développement d'un caractère, où noblesse, dissimulation, dureté, souffrance, tâches hautes et trames ténébreuses se mêlent si scrupuleusement.

Il est vrai que George Sand a usé librement de son roman. Le personnage principal de la pièce, Moreali, n'est plus un prêtre : c'est un laïque, directeur spirituel, professeur de théologie, ayant le droit d'aimer, d'épouser la femme dont il veut sauvegarder la piété et de venger, selon les lois du monde, les insultes qui lui seraient faites. Mme La Quintinie intervient dans le drame, elle y a deux scènes vigoureuses, tandis que son souvenir et quelques écrits

compromettants restaient d'elle seulement dans le livre. Le père Lemontier était chargé de faire le dénouement du roman, d'obliger Moreali à quitter la partie qu'il avait perdue. Il n'a plus aucune part à la pièce, M. Lemontier, et, si Moreali ne lutte plus, c'est qu'il est frappé à mort, qu'il succombe au duel accepté par lui avec le général La Quintinie.

Ces transformations vous rappellent déjà les événements principaux de l'œuvre, ou les indiquent à ceux qui n'ont pas lu cette étude, datant de vingt-cinq ans. Mais il faut noter cependant en quelques lignes ce qui se passe, ou plutôt ce qui se débat entre les personnages du drame. M. Emile Lemontier, fils d'un savant illustre, et qui a les opinions philosophiques très fermes de son père, aime Mlle Lucie de La Quintinie, une jeune fille pieuse, qui a eu au couvent sa période d'exaltation, qui a été même tentée de prendre le voile, tellement les leçons d'un professeur éloquent, d'un esprit élevé, sincèrement enthousiaste, avaient eu prise sur son imagination. On revient de ces élans pour une vie de renoncement mondain et d'idéal religieux. Mme Sand le savait bien, elle qui avait passé par la plus ardente piété, au couvent des Anglaises, à Paris, où elle fut élevée; elle, qui nous a si admirablement conté, au troisième volume de l'*Histoire de ma vie*, comment le cloître l'attirait et tout le détail de ses joies et de ses aspirations de croyante.

Lucie aime aussi Emile Lemontier, et si elle a gardé sa foi entière, si elle entend que son futur mari lui assure la liberté de ses pratiques pieuses, elle ne voudrait pas non

plus que l'homme aimé par elle fût capable, pour l'obtenir, d'une faiblesse de conscience, d'un abandon de ses doctrines. Cet ancien professeur de Lucie, M. Fervet, qui se nomme maintenant le comte de Moreali, est revenu pour disputer l'âme de son élève préférée à ce fiancé qui, selon lui, la perdrait. Et voilà le premier acte. Après une exposition rapide, par des personnages épisodiques, des mutuels sentiments d'Emile et de Lucie, voici l'entretien des deux amoureux, où se mêlent, dans cette belle langue aisée, poétique, de George Sand, les engagements d'amour et les stipulations de conscience, et puis, entrée à effet mystique de Moreali qui, dans une prière, et tout en déposant des fleurs aux pieds d'une petite madone, ordinaire objet des dévotions de Lucie, annonce son projet d'arracher à une union impie celle dont il avait façonné, de ses mains, le cœur et l'esprit. Cette entrée de Moreali est plus singulière que saisissante, et on ne sait s'il faut avoir crainte de cette prière, ou y reconnaître une résolution noble. La scène semble artificielle, et ces premiers mots du personnage principal ne le caractérisent pas nettement. Il prendra plus de relief et de force aux actes suivants.

Moreali, avant d'avoir influence sur la fille, avait eu action sur la mère. Il avait même, sans s'en douter, troublé l'imagination de Mme La Quintinie, enfiévrée par lui, ayant transformé ses sincères exhortations à l'amour divin en prise de possession de toute son âme à elle. Elle reste sous la dépendance de ce directeur de sa jeunesse, qu'elle a aimé plus qu'il ne l'a su, et par qui elle n'a jamais été que l'épouse malheureuse, froidement consentante, de son mari.

Le général La Quintinie n'ignore pas l'éloignement de sa femme pour lui, et qu'il le doit à ce Fervet, dont le nom seul fait renaître toutes ses colères d'époux dédaigné. Mme La Quintinie vit dans un couvent, l'esprit agité, sinon égaré, excellente pourtant, et bien vite émue par l'amour d'Emile Lemontier, par sa franchise délicate, quand celui-ci s'efforce de la gagner à ce mariage, contre lequel on a excité ses terreurs religieuses.

Mais Moreali n'a qu'à parler pour détruire ce coupable acquiescement de Mme La Quintinie, et il se sert hardiment, pour amener la pauvre femme à obéissance et repentir, de la révélation qui lui est faite et qui lui cause autant d'étonnement que de douleur, de cette révélation de l'amour secret, maladif, qu'il a involontairement inspiré. La scène est forte. Moreali y garde de la grandeur, y reste sincère, tout en usant cependant de ces aveux de Mme La Quintinie, du pouvoir qu'il a sur elle, pour le projet qu'il poursuit, de séparer Lucie et Emile. C'est l'originalité de la pièce, et c'est aussi son désavantage pour de vrais effets dramatiques, que les choses haïssables qui s'y passent, contre lesquelles un auteur vulgairement habile devrait nous soulever, soient présentées comme ayant été faites avec noblesse, avec conviction. Même quand Moreali a des trames presque odieuses, cache son ancien nom, dissimule au général La Quintinie qu'il est l'homme par qui son mariage a été troublé, use pour ses durs desseins sur la fille de l'ascendant qu'il a gardé sur la mère, George Sand n'a pas voulu qu'il révoltât. C'était se priver de coups de théâtre sûrs. Mais c'était ambitionner une analyse de carac-

tère plus savante et plus curieuse. Ce que l'impression dramatique y perd, l'intérêt psychologique y gagne. Et puis, il appartenait bien à la haute impartialité de George Sand, à sa naïveté admirable, d'avoir tenté une si difficile entreprise au théâtre, d'accuser les beaux côtés d'un personnage dont le fanatisme est cruel et le rôle méchant.

Ne croyez pas que cette impartialité de George Sand la fît moins résolue dans ses jugements sur les dangers d'une certaine éducation cléricale. Au moment où elle publiait *Mlle La Quintinie* dans la *Revue des Deux-Mondes*, en mars 1863, en écrivant au prince Napoléon une lettre charmante sur son fils nouveau-né, elle lui disait : « Monseigneur, ne le laissez pas élever par les prêtres ! » Mais autre chose est d'agir pour son compte et pour ses amis et de peindre comme artiste, de montrer avec vérité une nature compliquée, de faire pénétrer ce que des inflexibilités funestes peuvent recéler de convictions nobles et d'ardent prosélytisme.

Nous ne nous astreignons pas à suivre la pièce de George Sand en toutes ses ondulations. Car elle a des ondulations plutôt que des événements, des états différents d'une discussion plutôt que des péripéties. L'amour d'Emile Lemontier et de Lucie de La Quintinie est établi dès le premier acte, et il ne s'agit plus que de savoir si leur mariage sera autorisé par les parents de la jeune fille. Car Moreali, celui qui lutte contre cette union, avec désintéressement d'abord, — du moins il le croit, — après s'être assuré de la soumission de la mère, a gagné la confiance du père. Tout lui cède, quand un ami du fiancé menacé et le

fiancé lui-même s'avisent d'attribuer à son zèle des jalousies personnelles, des prétentions d'amoureux masqué. C'est ainsi que cet amour inconscient de Moreali se révèle à lui-même. Dans le roman, le soupçon d'une autre affection que celle d'un père spirituel, d'un directeur de conscience, était à peine indiqué. Ici, cette passion s'avoue. Celui qui l'éprouve en vient à la déclarer à celle qui en est l'objet. On l'a obligé à voir clair dans son cœur, eh bien, il dira ce qu'il a vu, il se risquera, lui aussi, à cette déclaration, qui n'est pas celle de Tartufe, mais qui le peut faire traiter comme tartufe.

Le coup de théâtre est violent, et il n'est pas préparé. George Sand n'a pas, ici, ces adresses des maîtres du métier dramatique, qui ménagent, pour les surprises les plus audacieuses, quelque explication préalable. Ses moyens scéniques sont naïfs, et il faut accepter ses situations comme elles arrivent, sans chicaner sur la vraisemblance de ce qui les produit. Donc, l'accusation d'être un jaloux tortueux, enveloppant ses convoitises propres d'un prétendu dévouement au salut de l'âme de Lucie, a suffi pour que Moreali, sans combat, sans interrogatoire sur lui-même, se reconnaisse cette passion pour la jeune fille, dont il croyait ne vouloir sauvegarder que la piété, et la lui déclare. Nous aurons une autre surprise dans ce quatrième acte mouvementé, et qui est le plus émouvant de la pièce. Lucie, choquée par cette volte-face brusque de celui en qui elle avait confiance comme un guide de sa foi, comme un conseiller désintéressé dans les inquiétudes de son cœur, Lucie, au nom de son grand-père, qui vient d'apprendre

de l'artiste. Plus le livre était impersonnel, plus il le jugeait beau. Mais elle lui répondait là-dessus justement quand elle publiait *Mlle La Quintinie*, en février 1863. Voici une lettre écrite à Flaubert, qui pourrait être l'explication de Mme Sand, femme, et du romancier George Sand.

« Ne rien mettre de son cœur dans ce qu'on écrit? Je ne comprends pas du tout, oh! mais du tout. Moi, il me semble qu'on ne peut pas y mettre autre chose. Est-ce qu'on peut séparer son esprit de son cœur? est-ce que c'est quelque chose de différent? est-ce que la sensation même peut se limiter? est-ce que l'être peut se scinder? Enfin, ne pas se donner tout entier dans son œuvre me paraît aussi impossible que de pleurer avec autre chose que ses yeux et de penser avec autre chose que son cerveau. »

Que les raffinés, les impassibles, les exclusifs de l'art la dédaignent. Mais elle aura été un grand écrivain avec sa sensibilité et elle a eu du génie en restant romanesque.

Victorien Sardou

LA FAMILLE BENOITON

27 décembre 1865.

La *Famille Benoiton* vous présente un rare assemblage de masques grimaçants et de caricatures odieuses. Dans quel musée secret a-t-on pris ces monstres articulés, qui remuent et ne vivent pas, qui sont invraisemblables tout en étant faits de vieux morceaux, qu'on n'a exhibés que pour plaider une thèse et qui ne prouvent rien? Où a-t-on vu, sous un seul toit, une pareille réunion d'êtres chimériques et repoussants? Quelle est la maison de bons bourgeois faisant figure dans le monde où tous les genres de ridicules se mêlent à tous les genres de bassesses; où le père n'a que des dédains pour les plus honnêtes scrupules et que de l'admiration pour les convoitises et les pratiques les plus éhontées; où la mère fuit sans cesse ses enfants et son foyer; où les jeunes filles ont toutes les curiosités de la dépravation et toutes les libertés de l'expérience; où les

collégiens spéculent sur les retentissements du scandale et sur les niaiseries des ambitions paternelles ; où les bébés de six ans se livrent à des trafics ingénieux et à des filouteries savamment construites ? A qui donc ressemblent tous ces mannequins aux mouvements anguleux, aux traits charbonnés, au mécanisme compliqué, aux attitudes violentes ? Dans quel milieu âcre, nauséabond, étouffant, nous a-t-on transportés, et où a-t-on ramassé tous ces détritus et toutes ces pourritures de la société de notre temps ?

Dans la bourgeoisie, nous répond M. Victorien Sardou, dans la bourgeoisie que le commerce a enrichi et que le luxe a corrompu. C'est là qu'on rencontre de parfaits exemplaires de ces natures avides d'argent et de jouissance, ennemies de la régularité et de la simplicité, hardies à s'emparer des nouveautés les plus extravagantes et à imiter les provocations les plus raffinées. La bourgeoisie dorée et vaniteuse reflète comme un miroir grossissant les étrangetés bruyantes, les entreprises hasardeuses, les abaissements misérables et les fanfaronnades pompeuses, signes ordinaires des civilisations malsaines et excessives. Voulez-vous étudier les doctrines et la sécheresse de certains financiers, les audaces familières et les gaietés exubérantes de certaines grandes dames, l'acharnement et la noirceur de certaines âmes venimeuses, le luxe effréné et l'insensibilité absolue de certaines marchandes d'amour ? Eh bien, il vous suffit d'une visite à la famille Benoiton pour parcourir tous ces bas-fonds et toutes ces galeries. Une famille bourgeoise, selon M. Sardou, peut être un résumé fidèle et complet des laideurs, des prétentions et

des folies des autres classes. Sieyès voulait que le tiers état fût tout dans la nation ; d'après M. Sardou, le tiers serait bien près d'être tout dans la corruption.

Il n'est pas nécessaire d'être le défenseur de la bourgeoisie pour déclarer que la voilà peinte avec de bien terribles couleurs. Attaquer les élégances ruineuses qui bouleversent les meilleures maisons, la fièvre de plaisirs et de succès matériels qui ne laissera rien au ménage de son calme, de son harmonie et de sa pureté, les hardiesses de langage et de costume qui conduisent à l'abandon des mœurs ; attaquer les accommodements de la conscience et les rigueurs de l'esprit de spéculation, c'est fort bien. Un satirique a de quoi dépenser là d'abondantes ressources de raillerie et de brusques sorties d'indignation. Tout cela est visible dans la société qui nous entoure, et tout cela est dangereux et appelle la flétrissure.

Mais ces travers et ces vices qui sont d'espèces différentes se produisent dans des groupes différents. Les plus naïfs et les plus burlesques, si vous voulez, appartiennent à la bourgeoisie ; les plus habiles et les plus tortueux sont l'apanage de cette catégorie de politiques et de banquiers pour qui a été inventé ce joli mot de Dumas fils : « les affaires, c'est l'argent des autres » ; les plus étranges et les plus téméraires sont la curiosité ou le défi de quelques grandes dames qui n'ont rien oublié des impertinences fastueuses d'autrefois, et qui ont tout appris des vulgarités excitantes d'aujourd'hui. Chacune de ces maladies-là est intéressante à observer dans le milieu où elle est née, et en nous montrant les diverses sortes de malades, tels qu'ils

sont, avec les causes premières de situation, de tempérament, d'existence qui ont développé leur mal, on fera, avec une reproduction exacte et ferme, une leçon excellente.

Mais ici quelle leçon voulez-vous qu'on tire du pêle-mêle et de l'entassement de M. Sardou? Eût-il réussi à nous faire voir avec vérité et précision quelques-unes des bassesses et quelques-uns des ridicules de notre temps, dès qu'il concentrait tout cela dans une seule famille, il devait mettre forcément plusieurs des scènes qu'il retraçait dans un jour faux et dans un cadre ou trop large ou trop étroit. Pour qui veut peindre avec finesse les mœurs contemporaines, le mot de Pascal peut être pris au sérieux : « vérité en deçà des Alpes, erreur au delà ». Tel trait, parfaitement authentique en un certain lieu, devient absolument imaginaire dans un autre. Telle manie que nous reconnaissons et que nous comprenons dans un personnage est une pure fantaisie, appliquée à un personnage voisin. Cela ne suffit point d'avoir rassemblé laborieusement de vivantes apparences; si elles se heurtent entre elles et qu'on les étende sur un fond uni et resserré, elles se démentent les unes les autres. Elles étaient réelles, séparées; groupées, elles sont artificielles.

La *Famille Benoiton* nous offre un résumé des vanités et des vilenies principales de notre époque si ondoyante et si diverse. Mais les résumés, très explicables pour un certain genre d'histoire qui n'a que des lignes générales, sont une trahison pour l'étude des modes et des caractères, laquelle a besoin d'un détail infini et d'une reproduction minutieuse. Sinon, les perspectives sont déplacées, les

lignes fléchissent en plusieurs endroits et vous avez un ensemble mensonger de parties véritables.

Sont-elles véritables? Le naturel et l'évidence des épisodes rachètent-ils ce qu'il y a de voulu et de forcé dans le tableau tout entier? Mon Dieu, non. L'effet total est tourmenté, mais chaque fragment de l'œuvre n'est pas plus simple. La comédie, dans son unité factice, n'est pas vraie, mais les figures qu'elle met en scène sont des caricatures.

Je les ai déjà indiquées d'un mot, ces figures étranges. Il faut bien les présenter avec un peu plus de façon : voici d'abord M. Benoiton, un bourgeois qui a tiré quelques millions des sommiers élastiques, et qui voudrait que les respects de la foule et les honneurs du gouvernement fussent acquis à ceux qui donnent « l'exemple de la fortune ». — « Enrichissez-vous, dit M. Benoiton à ses fils; faites de beaux mariages, dit-il à ses filles; soyez coulants pour les principes et inflexibles pour les résultats; n'oubliez pas qu'il y a plusieurs espèces de morale, ne vous embarrassez pas des plus gênantes; du reste, vivez à votre guise et faites flamber vos yeux et vos robes, mes filles, et faites germer votre corruption, mes fils. » — Ainsi parle M. Benoiton, ou à peu près. Il mêle aux prétentions niaises de M. Prudhomme les malices bien avisées d'un Mercadet.

Mme Benoiton, qui n'accompagne jamais son mari, est le rôle le plus habile de la pièce. Mme Benoiton est toujours sortie. On n'entend d'elle, deux ou trois fois, que son pas qui s'éloigne à la cantonade. C'est esquiver adroitement une difficulté grave. Car, quelle attitude et quel langage donner à la mère dans une famille pareille? Madame est

sortie, cela répond à tout. Ce n'est qu'un escamotage, mais il est exécuté joliment.

Si la mère se dissimule, en revanche les filles et les fils nous sont présentés par le menu. Rien de plus frelaté, de plus pimenté, de plus faisandé que les manières et les goûts de cette aimable jeunesse. L'aînée, Marthe, est mariée à un homme d'affaires ; celui-ci emporté dans le tourbillon des entreprises, celle-là entraînée dans le tumulte des élégances, c'est à peine s'ils peuvent dérober à leurs convoitises acharnées et à leurs stériles plaisirs une seconde pour se jeter un mot rapide et froid. Les deux sœurs cadettes, Jeanne et Camille, imitent et dépassent les recherches luxueuses de Marthe. Chapeaux provoquants, jupons courts, ornements éclatants, harnachements qui reluisent et qui résonnent, cadre d'étoffes dorées pour des visages peints, elles accumulent tout ce qui est ruineux et tapageur. Elles y ajoutent des facilités d'allures et de paroles qui les font ressembler aux clientes ordinaires des cabinets particuliers. L'argot n'a point de mystères et la vie galante n'a point de secrets pour ces vierges savantes. Le cœur et les sens sont innocents, nous dit-on, mais l'esprit est dépravé. C'est l'esprit alors qui l'emporte, car nous ne voyons de ces innocences que leurs curiosités imprudentes et leurs invitantes hardiesses.

Les fils de M. et Mme Benoiton sont plus agaçants encore que ces pures filles de bourgeois, capables de se mêler à tous les libertinages sans en être atteintes et souillées. Ils vous offrent, ces fils-là, l'agréable spectacle de l'enfance avilie : l'un, le collégien, plein de dégoûts

déjà et n'aimant que les extravagances railleuses ou bruyantes ; l'autre, le bébé, salissant le gazouillement enfantin dans des phrases de Bourse et de tripotage. Ajoutez à ce groupe assez complet une cousine envieuse, méchante et ridicule, un ami de la famille, le père Formichel, qui double le père Benoiton, et le fiancé de Camille, Formichel fils, sans cesse occupé à établir son compte de profits et pertes, impatient de voir s'ouvrir la succession paternelle, et se rattrapant, par quelques opérations finement malhonnêtes, du dommage que lui fait subir la lenteur de son père à décéder. Ajoutez ces alliés naturels à cette maison unique, et vous aurez un admirable assemblage d'excentricité et d'épouvantails.

La plus grande partie de la pièce est consacrée à l'exhibition et à la description de tous ces personnages. Une Mme Clotilde d'Evry, belle-sœur de Marthe, se charge de promener un sien cousin, M. Pardaillan de Champrosé, à travers toutes ces manies et toutes ces bassesses. Elle tourne et retourne ses sujets, elle les fait avancer et reculer, elle les démonte et elle les démontre, elle leur fait exécuter leurs tours les plus singuliers et leurs évolutions les plus brusques. Enfin, c'est une séance que Mme Clotilde d'Evry, montreuse de bêtes, donne à M. de Champrosé, spectateur curieux et sceptique.

Ces exercices-là occupent près de trois actes. A la fin du troisième acte, M. Sardou engage brusquement Marthe, et son mari Didier, et sa belle-sœur Clotilde, et M. de Champrosé dans un drame terrible. Imaginez que Marthe a payé des dentelles que son mari lui refusait et qu'on ne sait pas

d'où lui vient son argent ; imaginez qu'une lettre anonyme révèle à Didier des détails sur une intrigue de sa femme avec de Champrosé ; imaginez que les deux accusés se troublent lorsqu'ils se rencontrent et qu'ils s'enferment dans des silences obstinés et compromettants. Voilà bien des complications. Didier en arrive à croire que sa femme est entrée dans la catégorie des lionnes pauvres décrites par M. Augier, et il suppose que son enfant même n'est pas de lui.

Tout cela est noué avec ces petites ficelles dont M. Sardou est si prodigue et qu'il fait si bien mouvoir : mensonges dans lesquels Marthe persiste par sot amour-propre et par dépit, et mensonges qui la dénoncent ; lettres qu'on oublie sur une table et qu'une amie trop zélée brûle pour qu'elles ne révèlent rien, tandis qu'elles sont la seule preuve de l'innocence de celle qui les a écrites. Le drame nous jette ses éclats de voix et ses grincements de dents pendant que tous ces malentendus et ces imprudences s'enchevêtrent. Mais comme on voit bien que l'orage et la ruine ne sont pas au fond, que ces colères et ces désespoirs ne naissent que d'apparences trompeuses, on n'est pas très effrayé des malheurs que la *Famille Benoiton* doit à ses convoitises, à sa sécheresse, à ses impertinences de luxe et à ses étrangetés de mœurs.

Tout va finir, en effet, le mieux du monde. On ne comprenait rien aux doutes qui venaient à Didier sur la paternité de son enfant. Pourquoi cette réminiscence du *Supplice d'une femme ?* Ici, dans ce jeune ménage, qui avait vu naître une petite fille au bout d'un an, la supposition ne pouvait

s'appuyer sur rien. Mais, puisque M. Sardou avait construit son drame en faisant brûler ce qui prouvait l'injustice du drame, il lui fallait évidemment un autre moyen pour le terminer. Et l'enfant venait à point pour l'harmonie finale. Devant Didier que ses soupçons déchirent et qui ne veut point guérir sa blessure, Clotilde annonce à de Champrosé la mort de la petite fille de Marthe. De Champrosé, naturellement, reste impassible. Par conséquent, il n'est pas le père de l'enfant. Par conséquent, il n'est pas l'amant de la mère. Par conséquent, Marthe est la plus pure des épouses et Didier le plus heureux des époux et des pères.

Voilà le dénoûment. Nous étions tous mystifiés par le silence des faux coupables, qui semblaient s'obstiner à taire des puérilités pour qu'on pût croire à des fautes irréparables. Il s'agissait simplement entre M. de Champrosé et Marthe d'un prêt d'argent fait par le premier à la seconde. De là de petits mystères, causes de grandes émotions. Mais l'enfant, heureusement, sert à faire prononcer une sorte de jugement de Salomon qui remet les choses à leur point. On adjuge l'enfant à son vrai père et Dieu, sans doute, va bénir de nouveau l'union de M. Didier et de Mme Marthe. Quant aux demoiselles Benoiton, on nous fait espérer que leurs extravagances vont se modérer. L'une a été enlevée, l'autre a été insultée aux courses, et ces mécomptes donneront désormais à leurs chapeaux et à leurs jupes plus de réserve et plus de simplicité.

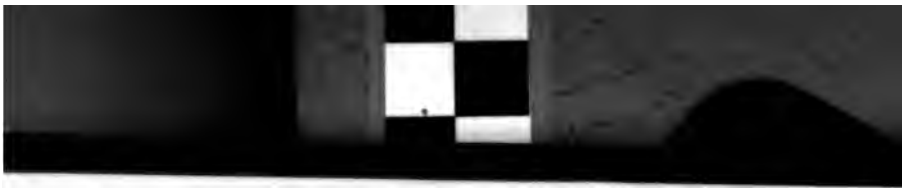
L'impression qui résulte tout d'abord de cette pièce confuse et laborieuse, c'est l'agacement. Il y a tant de moyens

mis en œuvre pour de minces résultats, il y a tant de recherches accumulées de ce qui peut secouer le public et de ce qui l'a déjà amusé ou remué, il y a un parti pris si fébrile d'arriver par tous les procédés possibles à l'effet et à la surprise, qu'on se fatigue bientôt de tant d'efforts dépensés en escamotages de sentiments et en travestissements de situations.

Rien n'est naturel, rien n'est facile et rien n'est complètement réel dans cette comédie. Les personnages sont des mannequins et les aventures sont des chimères. Les choses ne sont pas un seul instant dans la mesure exacte ; les portraits tombent tout de suite dans la caricature, et l'action ne connaît que les extrêmes : l'immobilité ou la violence.

Tous ces personnages, que M. Sardou fait défiler devant nous, ont beau se livrer à toutes sortes de mouvements, de gestes et de contorsions, on sent bien qu'ils ne vivent pas. C'est que le procédé de l'auteur est un procédé de surface. Il ne sait pas incarner une passion, un ridicule ou même une réunion de vices ou de travers dans un homme ou une femme que tout le monde reconnaîtra. Il ne sait pas faire des caractères doués de telle ou telle force, ou déprimés par telle ou telle faiblesse.

Il rassemble un certain nombre d'observations et d'épigrammes sur le spectacle que nous donnent les mœurs contemporaines, — par exemple, les folies du luxe, les raffinements ou les audaces de la vie à outrance, la soif d'argent — et il met sur cet assemblage d'observations et d'épigrammes des noms quelconques de bourgeois, de



gentilshommes, de femmes ou d'enfants. On dirait une collection de *nouvelles à la main*, qui marchent et qui s'agitent. Il y en a de fines, il y en a de piquantes, il y en a qui ont très bien saisi les ridicules et qui les ont très bien exprimés. Mais une suite de traits malins ne peut pas former une galerie de caractères. Des alinéas bien aiguisés ne sont pas des figures vivantes ; le poète comique n'est pas un chroniqueur sceptique. Il faut autre chose pour peindre les mœurs de son temps et inventer des types où nous retrouvions notre argile; il faut autre chose que le résumé des moqueries des petits journaux et que la mise en scène des menues anecdotes de la vie galante ou élégante.

Toute la partie satirique de la pièce manque donc de netteté et de profondeur. Ce n'est point creusé vigoureusement, c'est enlevé avec une certaine brutalité qui ne rudoie que les épidermes. Et le défaut de force véritable s'accuse bien vivement encore dans la partie dramatique de la *Famille Benoiton*. C'est là que M. Sardou prouve surtout sa répugnance à aborder de front les difficultés, à montrer dans une plaie sociale toutes les souillures qui corrompront le corps tout entier.

Il a multiplié les menaces dont le besoin du luxe est rempli, il a accumulé les périls qu'il traîne après lui, il l'a montré salissant le langage, étouffant le cœur, troublant la conscience, et puis, quand cette poursuite acharnée des jouissances et des vanités semble faire entrer dans quelque maison la ruine et la honte, il s'empresse de nous révéler que nous sommes dupes d'un malentendu plaisant, que le

mal ne peut pas avoir ces conséquences meurtrières et qu'on en sera quitte pour la peur. Il passe quatre actes à nous crier que les extravagances contemporaines nous conduisent aux abîmes, puis il nous apprend à la fin qu'il a parlé de faux abîmes, avec des précipices imaginaires et des pièges en carton. La femme capable de tout sacrifier à sa toilette est capable de se vendre pour des dentelles, nous disent les quatre premiers actes. Mais la fin du quatrième acte nous révèle que le goût exagéré des dentelles vous entraîne simplement à de petits emprunts gênants à confesser.

Je ne sais quelle leçon les mœurs trouveront à ces escamotages et à ces changements à vue. Je ne vois pas ce que l'on peut gagner à résoudre par de menues habiletés un problème qu'on nous a annoncé comme étant des plus terribles et des plus ardus. Mais, en tout cas, il est certain que ces émotions mensongères et ces châtiments *pour rire* ne vous laissent que des déceptions et des impatiences.

Autre cause d'irritation dans la *Famille Benoiton* : on n'y sent pas la droiture et la décision avec lesquelles il faut toucher aux maladies qui nous entourent. L'auteur s'attaque à de certaines étrangetés ou à de certaines bassesses de notre temps. Mais il s'y attaque comme un curieux railleur, bien plus que comme une conscience ferme. Il se complaît à des spectacles repoussants, comme l'avilissement de l'enfance, ou, excitants, comme l'exhibition de tous les genres d'élégances. Et il s'y complaît, sans qu'on entende dans ses épigrammes plaisantes ou dans ses récits moqueurs l'accent énergique et simple qui rend l'honnê-

teté souveraine. Dirai-je toute ma pensée? M. Sardou, même en châtiant les mœurs, semble encore les corrompre.

Je n'ai pas été indulgent pour cette pièce incohérente et tourmentée. Il serait injuste cependant de la condamner tout entière et de n'y trouver aucune trace des qualités ordinaires de l'auteur des *Vieux garçons*. Il y a de l'esprit dans ces cinq actes, il y a du mouvement, il y a des scènes enlevées avec une adresse excellente, il y en a dont la vigueur, tout artificielle qu'elle est, s'impose à tout le monde. Mais tous ces mérites si bien exercés, toute cette science si bien distribuée ne parviennent pas à faire de la *Famille Benoiton* une œuvre originale, vraisemblable et forte. C'est un arlequin, dont on a pris partout les éléments, qui est servi par un cuisinier des plus experts et des plus hardis, où se rencontrent quelques morceaux friands et quelques parties de haut goût, mais d'où l'on peut retirer à chaque instant quelque détritus faisandé ou quelque apparence vide.

figures comme Théodora et Justinien, d'y reproduire le mouvement, le pittoresque, les factions, les atrocités et les subtilités de ce byzantinisme du vi[e] siècle.

Le drame passionné, auquel la civilisation byzantine sert de cadre dans *Théodora*, n'est pas très neuf. On avait déjà vu cet Andréas, beau jeune homme, vaillant, épris de nobles chimères, conspirateur pour le droit, combattant pour l'idéal, et qui aime quelque courtisane fameuse qu'il croit une bourgeoise modeste et chaste. Mais si l'helléni-sant Andréas est un Didier de bas-empire, si Théodora est une Marion de Lorme impératrice, leurs aventures sont assez transformées par l'époque où elles se passent pour qu'on ne puisse plus les reconnaître. Et puis, cet amour d'un jeune homme ardent, croyant, pour une créature avilie et dont il ne découvre les bassesses ou les crimes qu'au plein de son amour, n'est pas une invention roman-tique, et c'est le sujet toujours émouvant de quantité de drames qu'on a écrits et qu'on écrira encore. Donc, ne reprochons pas à M. Sardou le peu d'originalité de sa donnée. Ces drames des colères et des hontes qu'on peut ressentir dans la passion sont toujours vieux et toujours nouveaux. Il n'y a qu'à les renouveler par les sentiments qui s'y expriment et les situations qui s'y nouent.

Une amoureuse comme Théodora, saltimbanque devenue souveraine, courtisane à qui on ne parle qu'à genoux et avec des appellations mystiques, prête à des scènes de belle audace et de violente opposition. Et un amoureux comme Andréas, au patriotisme éloquent, aux illusions fougueuses, peut fournir des coups de passion qui seront

des coups de théâtre. Malheureusement, ces amours-là ne sont pas le principal du drame de *Théodora*. L'intérêt ne s'y attache pas exclusivement. On a affaire à trop de spectacles, à trop de curiosités, à trop d'épisodes historiques, archéologiques, ou simplement décoratifs, pour garder son attention à ce qui adviendra de l'idylle d'Andréas et de Théodora, quand la tragédie byzantine s'y sera mêlée.

La conspiration contre Justinien, ses jalousies de mari, ses lâchetés et ses férocités de despote, tout cela apportait assez de secousses et de péripéties au drame pour qu'il fût varié, en gardant son action rapide et forte. Mais le pittoresque byzantin a pris trop de place. Et son souci de l'exactitude prétend si visiblement nous occuper, qu'il nous faut bien oublier, pendant que les détails érudits se marquent dans le dialogue ou passent devant nos yeux, la simple histoire de l'homme qui aime et de la femme qui se dévoue.

Elle revient deux fois, cette scène où Théodora sauve son amant Andréas des cruautés de Justinien, et deux fois avec une vigueur saisissante. Pourquoi l'émotion ne persiste-t-elle pas après la scène qui l'a produite? Pourquoi n'est-on pas anxieux, haletant, à la pensée de ce qui pourra résulter de l'intervention de Théodora, de son énergie et de ses angoisses? Pourquoi n'a-t-on aucune impatience de savoir si elle déjouera encore les soupçons de Justinien, et si elle arrachera Andréas au bourreau? La lutte est belle pourtant et engagée avec puissance. Tant qu'on y assiste, elle vous tient. Mais ces scènes de *Théodora* sont des tableaux. Dès qu'ils ne sont plus devant

nos yeux, ils ne nous émeuvent plus. Ce ne sont pas des événements et des personnages entrés dans notre vie, pour qui nous fassions des vœux ou qui nous inspirent des tristesses.

Il n'en pouvait être autrement, avec l'espèce de drame qu'a voulu faire M. Sardou, un drame qui nous fit connaître exactement l'architecture, le décor, le costume, les usages, les façons de parler d'une époque aussi touffue que la Byzance du VIe siècle. Les duos d'amour de Théodora et d'Andréas et les flétrissantes invectives d'Andréas à la maîtresse dont il a horreur ne sont plus que des épisodes fugitifs de cette laborieuse reconstruction historique.

Les scènes charmantes ou vigoureuses de *Théodora* sont cependant de la bonne manière de M. Sardou, d'une fantaisie piquante quand l'impératrice, en rupture de divinité, repasse par ses aventures du cirque et de la rue avec l'Egyptienne Tamyris ; d'une grâce délicate dans les rêves et projets d'Andréas et de la petite bourgeoise qu'il aime ; d'une réalité justement grossière quand Théodora et Justinien se reprochent la bassesse de leurs origines, se traitent, ces maîtres du monde, en cocher qui insulte et en fille qui blague ; d'une vraie puissance, quand le conspirateur Marcellus persuade à Théodora de le tuer, pour qu'il ne trahisse pas, sous les roues et les crocs de la torture, la complicité d'Andréas. Ces morceaux-là ont le détail amusant et la parole nette et mordante. Ils suffiraient à la fortune d'un drame plus simple. Ils prouvent que M. Sardou, même en ses entreprises panoramiques, comme on a appelé ces évocations byzantines, garde

d'assez rares mérites de dramaturge. Si l'enduit byzantin ne mettait pas une sorte de glace sur tout cela, si les mosaïques, dont ces scènes passionnées n'occupent que quelques morceaux rapportés, n'avaient pas tant de miroitements, on verrait mieux les mouvements vrais et les humaines agitations des personnages.

Faites les parts du succès, comme vous l'entendrez, à l'auteur qui a écrit la pièce ; au metteur en scène et aux peintres qui ont composé un spectacle éblouissant, de restitution si minutieuse ; à l'artiste qui incarne le personnage le plus varié, le plus en représentation constante, qu'on ait jamais créé, vous n'en constaterez que mieux la solidité et l'étendue du succès. Mme Sarah Bernhardt n'a pas un rôle en cette *Théodora* : elle est la pièce, elle en a tous les aspects, toutes les transformations, elle doit rendre le pittoresque le plus étrange de l'œuvre et son émotion la plus profonde.

Pour le pittoresque, pour le charme des attitudes, pour le caractère des costumes, pour cette science des lignes et des couleurs, dont elle fait un art de théâtre si original, on sait ce qu'elle peut. Ici elle a eu beau jeu, et les diverses femmes qui sont dans *Théodora* : l'image sainte sur fond d'or, l'impératrice constellée de pierreries, et la coureuse d'aventures et de gamineries, et l'amoureuse forcenée à sauver celui qu'elle aime, toutes ces femmes différentes ont des visages différents, des gestes différents, des sons de voix différents. L'*Augusta*, le personnage mythique qui semble détaché d'une de ces peintures à escarboucles de Gustave Moreau, avait de quoi tenter spécialement une

raffinée comme Mme Sarah Bernhardt. Elle est capable de donner la vision de ces figures-là, elle en connaît tous les signes particuliers. Sa curiosité d'artiste doit se plaire à une restitution savante d'une créature byzantine.

Mais ce ne serait là qu'un dilettantisme très original, si elle se bornait à montrer la Théodora du premier et du sixième tableau, l'impératrice, d'après la mosaïque de Ravenne. Cela serait un régal de décadents. Mme Sarah Bernhardt, après cette étrangeté et cette exactitude de reproduction, a dit et joué humainement toutes les parties humaines de son rôle. Elle a une câlinerie délicieuse avec Andréas, une légèreté amusante avec Tamyris; elle est familière et terrible avec Justinien, elle a l'emportement et le désespoir aux dernières scènes de son tragique amour. Par exemple, ne comptez pas que vous saisirez toutes les paroles violentes qu'elle précipite aux moments tumultueux du drame, le mouvement de la scène emporte bien des mots qu'on voudrait distinguer au passage. Mais la vérité de la situation n'y perd rien, s'il en coûte quelque chose à la netteté des syllabes. Vous pouvez croire, au contraire, que vous assistez au fait même, puisque vous en avez l'impression satisfaisante, sans savoir tout ce qu'il a fait dire. Mme Sarah Bernhardt a eu toutes les sortes de succès dans ce rôle écrasant et de diversité si ingénieusement combinée. Elle est à voir comme elle est à entendre, et sa souplesse y vaut sa force.

Octave Feuillet

LE ROMAN D'UN JEUNE HOMME PAUVRE

29 octobre 1867.

Le roman d'un jeune homme pauvre a été peut-être le succès le plus triomphant de M. Octave Feuillet. Quarante mille exemplaires du volume, nous dit-on, n'ont pas suffi à la sympathie du public, et cette singulière fortune a des reprises encore. Le drame a eu la même destinée que le récit, et l'on a vu la même faveur accueillir ces deux épreuves différentes d'un seul dessin. On peut ne point approuver ces résultats ; mais il est juste de les constater. *Le roman d'un jeune homme pauvre*, à la librairie Michel Lévy comme au théâtre du Vaudeville, a provoqué une ardeur égale : cela nous oblige à quelque attention pour une œuvre qui compte sur des terrains divers des victoires si prolongées.

Il y a dans *Le roman d'un jeune homme pauvre* des défauts assez contraires et qui ont eu leur part dans le

succès. *Le roman* touche parfois au mélodrame sombre et parfois au conte sentimental et innocent. Une certaine violence naïve s'y mêle à une certaine fadeur précieuse. Rien de plus efficace pour gagner les âmes sensibles que cette combinaison d'aventures terribles et de sentiments purs. On est secoué tout en étant attendri. Un peu de Victor Ducange et un peu de Florian, le tout arrangé et distribué par une main capable de préparations savantes et de mixtions délicates, cela s'accorde très bien.

Nous n'appuierons pas sur ces parties banales de l'œuvre, sur la trahison et les remords du vieux Larroque, sur les tristesses du marquis de Champcey, réduit à gagner sa vie comme un vilain. Ce sont ces émotions, où le convenu s'ajoute à l'artificiel, qui plaisent surtout à la foule. L'agonie d'un vieux scélérat qui se repent, les humiliations d'un caractère altier, autant de moyens qui, pour avoir beaucoup servi, n'en sont que plus solides et meilleurs. Les procédés originaux s'usent au théâtre, les lieux communs ne s'usent jamais. Mais, puisque leur vogue est assurée, ces effets toujours anciens, toujours nouveaux, ne méritent aucune espèce de discussion. Cela se range parmi les accessoires dramatiques et cela ne tient nullement à l'art.

Un seul personnage offre à l'analyse quelque intérêt dans *Le roman d'un jeune homme pauvre*, et ce personnage, c'est Mlle Marguerite Larroque. A-t-elle trop d'amertume et trop de dureté dans ses défiances, cette jeune fille que sa fortune met en garde contre les faux semblants de dévouement et d'affection?

Marguerite, assurément, est choquante en s'obstinant à

ne voir autour d'elle que convoitises basses et spéculations ténébreuses. Cette jeune âme, qui devrait ne rien savoir de la vie et qui prétend avoir touché le fond et reconnu le vide de tous les beaux sentiments, cette jeune âme a un désenchantement qui vous glace. On s'irrite en rencontrant un scepticisme si impitoyable dans une enfant de vingt ans. On ne comprend pas que l'argent soit un révélateur si rude pour une imagination adolescente, et que la possession d'une grosse dot suffise à vous montrer les choses et les gens sous un jour louche et grimaçant. Ne croire à rien, quand on a pu acheter beaucoup d'objets et beaucoup de consciences, c'est une triste extrémité où l'expérience peut vous conduire. Mais cette injuste extrémité, on la pardonne à celui qui, ayant beaucoup vécu, a eu par conséquent l'occasion d'être souvent trompé; on ne la pardonne pas à un cœur de vingt ans qui aura besoin, s'il est généreux, de bien des épreuves douloureuses, avant de se fermer aux aspirations élevées et aux nobles illusions. Douter des autres si promptement, cela vous sert parfois à rendre le genre humain responsable de votre propre sécheresse et de votre propre néant. Et on se demande si Marguerite n'est point une petite nature mesquine, qui se guinde et se raidit, ou si elle n'est qu'une figure chimérique dont les traits sont grossis et tourmentés.

Voilà l'objection qu'on fait à ce caractère de Marguerite. Il est certain que cette jeune fille qui a des répliques cinglant, comme des coups de cravache, toutes les effusions sur la nature, sur l'art, sur le désintéressement qui se révolte contre toutes les émotions et qui s'attaque à toutes

les générosités, il est certain que cette jeune fille se complaît dans ses dédains et met de la fièvre dans sa froideur orgueilleuse et voulue. Elle est trop amère, et elle l'est de parti pris. C'est ce parti pris peut-être qui expliquera sa sincérité.

Les femmes sont extrêmes en tout, a dit la Bruyère, et ce jugement est toujours vrai. Elles sont extrêmes surtout dans la lutte. Comme leurs impressions sont très mobiles et qu'elles savent bien qu'un rien peut les changer, quand elles se sentent menacées dans leur opinion, elles l'exagèrent, cette opinion, elles la forcent, elles s'y attachent pour se persuader fermement qu'elles y tiennent. Qu'elles soient menacées par leurs propres entraînements ou par les observations qu'on leur adresse, il n'importe. Elles ont besoin d'atteindre le faux pour croire qu'elles sont dans le vrai. Quand elles ont la mesure, elles s'imaginent qu'elles ne peuvent plus avoir la sincérité. C'est en forçant le ton qu'elles se prouvent que leur sentiment est naturel. Elles dépassent le but, pour se montrer à elles-mêmes qu'elles l'ont touché.

Ainsi procède Mlle Marguerite Larroque. Elle se fait extrêmement sèche et impitoyablement sceptique, parce que sa sécheresse et son scepticisme sont combattus en elle-même par toutes sortes de rumeurs sourdes et de mouvements passionnés. Elle met d'autant plus de dureté dans ses jugements qu'elle les sent plus faibles. Elle est nerveuse et violente, parce qu'elle n'est pas convaincue. Elle est horriblement désabusée, parce que son désabusement a le démesuré de tout ce qui est factice. Elle paraît horri-

blement vieille, comme toutes les jeunes filles qui ne consentent pas à être jeunes. Dans son courage à nier tout ce qui pourrait l'éblouir, il y a, comme dans tous les courages fiévreux, une belle et bonne peur. Elle a peur d'un abandon naïf qui la livrerait sans défense aux fourbes habiles et aux spéculateurs hardis. Cette peur-là fait son audace.

Et voilà, selon nous, l'explication qu'on peut proposer de ce caractère anguleux. Ces angles sont d'autant plus aigus qu'ils sont plus chétifs. Si Marguerite était née pour les indifférences hautaines et les négations tranquilles, M. Feuillet aurait mis trop de brusquerie et d'emportement dans les paroles qui nous révéleraient cette nature tout d'une pièce. Au contraire, il y a lutte dans cet esprit qui a reçu déjà de cruels avertissements, mais qui est destiné aux entraînements généreux. La lutte ne peut amener que des poussées violentes ; puisqu'il y a excès, c'est qu'il y a sincérité.

Ceci soit dit, sans approuver complètement la peinture de M. Feuillet. Mais comme nous ne trouvons dans ce *Roman d'un jeune homme pauvre* que la figure de Marguerite qui soit tracée avec un peu de précision et de coloris, nous cherchons à nous la représenter vivante et réelle. Les autres personnages ne méritent aucune espèce d'analyse ; ce sont de ces physionomies qu'on a vues partout, mais qui ne parviennent pas à avoir des lignes arrêtées et fermes. Une certaine élégance fade s'applique à tous ces visages et ne dissimule pas l'indécision des caractères. Il y a de l'intérêt pourtant dans cette pièce décousue et longue ; cela tient à ce rôle de Marguerite qui peut bien

Émile Augier

PAUL FORESTIER

14 février 1868.

C'est une banalité qu'on a redite mille fois : la fortune aime les audacieux. Témérité, d'ordinaire, est cause de succès. Aussi ne tremblons-nous guère pour la destinée d'une œuvre qu'on juge trop hardie. Quelques naïfs s'inquiètent et se demandent si le public pourra accepter certaines étrangetés violentes qui rompent avec les conventions et les régularités bourgeoises. Rien de plus utile que ces inquiétudes-là pour un drame, pour une comédie, pour un livre. En même temps qu'elles préparent le choc, elles le font désirer. On sait qu'on sera heurté et on y compte. Et personne, au demeurant, ne se trouve meurtri. Les uns ont besoin de sensations aiguës et fortes, et veulent sentir la pointe des passions vives ; les autres croient que la révolte, dans les choses du cœur et de l'esprit, vient de l'inintelligence, et ils seraient humiliés de ne pas compren-

famille est un lieu interdit à l'aventurière, quelque soif qu'elle éprouve de calme et d'honneur; la courtisane, même relevée et transportée dans un milieu sain, aura toujours la nostalgie de la boue; la passion est un orage, et le mariage est un port. Nous n'avons garde de nous inscrire en appel contre ces décisions. Tout au plus pourrions-nous distinguer, réclamer quelque indulgence, pour la passion sincère, pour celle qui ne s'affranchit pas de ses devoirs secrets, parce qu'elle n'a pas de droits publics. Si nous ne redoutions pas d'ébranler les voûtes et les colonnes de la cité des honnêtes gens, nous demanderions quelque adoucissement à cette prescription immuable : hors du mariage il n'y a point de salut.

M. Émile Augier n'est pas de ceux qui menacent l'édifice, d'où tout le monde fuit à la saison ardente, où tout le monde revient aux heures tranquilles. Cet auteur si libre, à ce qu'on affirme, est ami de la règle. Ce qu'il voit dans les amours fiévreuses, c'est le désordre et l'avilissement; ce qu'il voit dans les tendresses légitimes, c'est la sécurité du bonheur et sa dignité. Encore une fois, nous ne rejetons pas ces principes inflexibles. Nous voulons indiquer seulement combien peu est révolutionnaire au fond ce poète qu'on affecte de craindre. Le jour où il a rompu avec les dénoûments ordinaires, c'est quand il a montré un aigrefin, réduit, par l'abandon de tous ceux qu'il a dupés ou révoltés, à la compagnie d'une maritorne, c'est dans *Maître Guérin*. Ce dénoûment original, M. Augier l'a tenté pour châtier le vice; il ne l'aurait pas tenté pour laisser à la passion son développement logique et absolu.

Ce peintre si sévère des mœurs contemporaines est donc plein de respect non seulement pour les affirmations de la conscience, mais encore pour les conventions morales du monde. Le mariage est la plus grave de toutes ces conventions. Et M. Émile Augier ne s'épargne pas à la défendre, à déclarer qu'il n'y a de joies pures et d'affections durables qu'au moyen de cette convention, qu'il faut lui sacrifier en toute rencontre l'amour sans estampille officielle.

Jetez sur ce fond solide toutes les hardiesses de formes, d'ornements, de constructions que vous voudrez. Le public ne s'y trompera pas. Il reconnaît pour siens ceux qui combattent pour cette cause éternelle. Il vous accordera toutes les témérités, toutes les violences mêmes de détail, si vous avez cette sagesse de conclusion.

M. Augier le sait bien. Et c'est pourquoi, certain de satisfaire les instincts conservateurs qui ne veulent que des unions légitimes, il peut s'adresser ainsi aux curiosités intelligentes qui aiment les peintures exactes de nos passions et de nos vices. La nature de son talent le portait à cet accomodement des prudences nécessaires et des audaces heureuses. Et ce qui l'a servi admirablement, c'est que chez lui l'audace est extérieure et ce qui nous frappe d'abord. On peut le croire, à ne juger que l'apparence de ses pièces, bien plus aventureux qu'il ne l'est réellement. Il a, quand il le faut, ces échappées qui font dire : son génie — nous l'entendons au sens du XVIIe siècle —, son génie le veut ainsi.

Rien n'a manqué à la fortune de ces rudesses de M. Augier. Pas même la critique de ceux qui, au nom

du goût et des convenances, lui ont reproché le scandale de ses photographies. Oui, on a dénoncé ce poète vertueux — « O père de famille, ô poète, je t'aime ! » — comme un satirique libertin. Tout cela inquiétait le public dans la mesure où il le fallait inquiéter, et comme cette inquiétude mettait toutes sortes de variétés et d'agitations désirables dans une sécurité ferme, le succès s'en est accru.

Ici même on a protesté, en faveur de nos femmes, de nos sœurs et de nos filles, contre *Paul Forestier*. Nous n'avons pas qualité pour répondre de toutes nos lectrices. Nous croyons cependant qu'elles acceptent ce précepte qui est le nôtre : il n'y a pas de véritable immoralité où il y a de l'art véritable.

Entendons-nous bien. Il est certain que l'art est une chose, et que la moralité en est une autre. Nous voulons dire seulement que ce qui ne touche qu'à l'émotion des sens sera dédaigné toujours par un artiste sincère. Le succès sur ce point est facile, même aux ouvriers subalternes. C'est pourquoi on peut affirmer qu'une œuvre d'art digne de ce nom ne descendra jamais à être choquante pour l'honnêteté. Cette garantie nous suffit, nous ne croyons pas que nous puissions être révoltés ou corrompus par un auteur qui a cherché loyalement, avec ses ardeurs et ses scrupules d'artiste, la vérité et la beauté.

Cette accusation d'immoralité est reproduite, du reste, pour toutes les peintures et les analyses physiologiques. Dès que vous montrez les fibres intérieures et les ressorts cachés, on vous reproche d'étaler des spectacles malsains. Mais enfin, la science humaine en est là, et nous n'y pou-

vons rien. Elle a consacré assez de siècles à décrire les caractères généraux des passions, à les classer, à les comparer, à étudier leurs apparences et leurs nuances. Tout cela a été exposé en long et en large, et nous sommes abondamment pourvus de traités, de considérations, de maximes sur l'amour, sur l'ambition, sur la vanité, sur la jalousie. Ce qu'on veut connaître maintenant, ce ne sont pas les signes extérieurs des passions et la part qu'elles prennent dans les affaires du monde, c'est comment elles naissent et comment elles peuvent se développer ; c'est la nature, la conformation intérieure des personnages où elles germent ; c'est le chemin qu'elles font dans les âmes, les traces qu'elles laissent de leur passage, les rouages qui les font mouvoir.

Telles sont les études qui peuvent nous intéresser, parce qu'elles seules peuvent nous apporter des révélations originales. Il ne s'agit plus, pour le cœur humain, de mesurer les surfaces ; rien de nouveau, rien de curieux à y découvrir, il s'agit de pénétrer dans les dessous. Il ne s'agit plus de rechercher en quoi l'ambition diffère de la vanité et la jalousie touche à l'amour ; il s'agit de savoir comment les passions diverses se combinent avec les divers tempéraments, et de poursuivre, dans la variété des organisations, la variété des sentiments et des appétits. Point de connaissance véritable des maladies du corps sans une clinique savante et minutieuse. Il nous faut le même apprentissage pour les maladies du cœur. En annonçant, il y a dix ans, un livre fameux, *Mme Bovary*, de M. Gustave Flaubert, M. Sainte-Beuve jetait déjà cette

parole saisissante : « Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout. » On les retrouve partout, en effet, dans l'histoire, dans le roman, dans la critique, au théâtre. C'est que le temps de la rhétorique élégante est passé et que nous voulons des analyses exactes dans les inventions littéraires comme dans les inventions chimiques. Est-on immoral parce qu'on est épris du réel ? Alors, tous les écrivains contemporains doués de quelque puissance violent la moralité. Car ils ont renoncé aux descriptions élégiaques ou pittoresques des blessures morales ; ils s'attachent tous à introduire le scalpel dans les plaies, à voir nettement ce qu'y apportent d'agitation ou de calme la nature du sang et la profondeur de l'émotion. Qu'on s'y résigne ; maintenant que tous les lieux communs de peintures de mœurs et de caractères sont rebattus, épuisés, il n'y a plus d'autre chemin pour les artistes originaux que celui qui mène à l'anatomie de l'individu, de ses facultés et de ses passions. Nous comprenons qu'on s'alarme, quand on a le goût classique, de cette tendance de l'art à avoir l'inflexible sincérité de la science. Mais il y a quelque injustice à ne faire de cette soif d'exactitude qu'un péril pour l'honnêteté.

Nous voilà bien loin de *Paul Forestier*. Et cependant il y faut venir. Que M. Émile Augier ait la juste mesure d'audace qui entraîne le public, et la juste mesure de discipline qui le rassure ; qu'il ait senti la nécessité de fouiller jusqu'au fond de ses personnages pour nous faire bien comprendre leurs impressions et leurs mouvements ; qu'il n'y ait point de propagande malsaine dans son ardeur

de clairvoyance, — tout cela n'était pas indispensable à établir pour apprécier l'œuvre nouvelle. Donc, nous demanderons indulgence pour cette longue préface, et sans plus de détours et de précautions nous tâcherons de nous rendre compte de la pièce et de ses mérites.

Paul Forestier est peintre et fils d'un sculpteur célèbre. Le père, resté veuf de bonne heure, a sacrifié aux premières jalousies de son enfant le bonheur d'une union nouvelle; il a tout donné à ce fils qu'il veut pur, fier, illustre, en qui il met la récompense de ses renoncements et de ses jours sombres. Le sculpteur Michel Forestier semble taillé dans le marbre de ses statues. Il ne se borne pas, cet artiste austère, à recommander le travail, la dignité, l'effort dans la vertu, il veut qu'on soit chaste :

> A ton âge, sentant qu'il fallait faire un choix,
> J'avais aux voluptés déclaré le divorce,
> J'étais chaste, et c'est là le secret de ma force.

La recette n'est pas inconnue, et Balzac l'a prêchée énergiquement. Seulement Balzac n'y voyait qu'un moyen de développer au plus haut degré les puissances de l'esprit. Michel Forestier y voit, avec un abri pour le talent, une sécurité pour le cœur; il veut pour son fils des tendresses sereines, et hors du mariage il n'aperçoit qu'orages et défaillances. Il a ses raisons, le bon Michel Forestier, pour plaider si bien la cause des unions légitimes : il élève lui-même, et avec amour, la femme qu'il destine à Paul. On la nomme Camille, et c'est la fille de l'amie qu'il

n'épousa point par dévouement pour son fils. Ce mariage renouerait en quelque sorte la chaîne de cet amour brisé. En attendant, Camille, avec sa grâce printanière et ses naïvetés charmantes, est le sourire de cette maison.

Mais Paul ne songe guère à épouser cette pensionnaire mignonne. Il est tout entier à sa passion pour Mme Léa de Clers. Qu'est-ce que Léa? C'est la cousine de Camille, c'est l'épouse séparée d'un mari brutal et vulgaire. « Par le bonheur légal trahie et repoussée, » Léa s'est reprise à espérer en aimant. Elle a tenté la revanche de sa vie perdue, et elle croit avoir gagné. Elle s'est donnée à Paul, elle a oublié le passé, elle s'imagine avoir rempli et assuré son avenir.

La voilà, elle vient chez son amant, impatiente d'effacer dans un baiser la trace d'une folle querelle, pleine de confiance, rayonnante et séduisante. La pauvre femme, ce n'est pas le peintre amoureux qu'elle trouve penché sur sa toile, c'est le vieux sculpteur cherchant dans les faiblesses du travail les indices de l'énervement de l'âme. Il cherchait, et la révélation arrive d'elle-même. Léa est devant lui, interdite, rougissant des premiers mots d'abandon qui l'ont livrée, tremblant de se sentir à la merci de ce vieillard qu'elle respecte et qu'elle craint.

La scène est émouvante. Michel Forestier veut reprendre son fils; Léa veut garder son bonheur. La raison de l'un et les sentiments de l'autre s'entre-choquent violemment. C'est une lutte entre le devoir inflexible et la passion souveraine. Chétive souveraineté et qui ne se peut maintenir. Léa est vaincue. Elle n'a point de droits, et Michel Forestier

qui lui dit : « Je mesure l'amour à ce qu'il sacrifie, » ne permet à cet amour de s'avouer et de vivre que s'il a triomphé de l'épreuve et du temps !

Cette épreuve qu'il exige et presque un piège : un départ furtif, sans explication, sans adieu. Elle sent bien que c'est à l'irréparable qu'elle s'expose, et que dans le désespoir et les malédictions qu'elle va soulever, tous les genres de malheurs la menacent. Mais quoi ! puisqu'elle ne peut justifier sa liaison qu'en prouvant que rien ne la fera oublier ni mépriser, elle est réduite à accomplir cette épreuve dangereuse. Le père est dans son rôle, nous dit-on ; oui, dans son rôle de père qui veut marier utilement son fils ; il n'est pas dans son rôle de conscience droite et de cœur tendre.

Les jours succèdent aux jours, et la douleur et l'indignation de Paul semblent s'apaiser. Il garde bien en lui la blessure que rien ne peut fermer, le regret cuisant de cette ivresse brusquement interrompue ; mais ce n'est plus qu'un mal intérieur qu'il prétend cacher, sinon guérir. Quelle satisfaction peut le rattacher à la vie ? Celle du dévouement rempli. Il se dévouera à son père, il lui permettra de nommer Camille sa fille, il épousera cette pure enfant, dont la candeur souriante lui sera un adoucissement, sinon une renaissance. Il s'abuse peut-être, il n'est pas libre encore ; mais il est si facile de prendre le besoin de repos d'un cœur meurtri pour le besoin d'un engagement tranquille et définitif. Il fixe donc sa destinée, et pour jamais ; les enchantements ingénus de Camille sont une joie avec laquelle il se croit heureux et ranimé.

Et cependant non, il n'est pas libre. L'ancien amour le possède encore. Que Léa revienne, veuve, affranchie désormais du lien légal qu'elle avait subi, et en la revoyant, Paul sent cet amour se réveiller dans sa colère. Cela n'éclate pas, son agitation ne se trahit que par quelques mots amers. Mais on voit que le moindre souffle remettra l'incendie en cette âme mal éteinte.

Un souffle suffisait, et le voilà exposé à un terrible orage. Paul est obligé d'entendre les étranges confidences d'un sire de Beaubourg, honnête garçon, d'une banalité élégante, et qui, après avoir fatigué longtemps Léa de ses supplications vaines, l'a trouvée un beau soir sans défense, s'abandonnant ainsi à un amant de rencontre. Oui, cette Léa adorée s'est livrée au premier venu, à un passant, sans hésitation, sans pudeur.

Est-ce le mépris qui entraîne Paul chez Léa ? A-t-il soif de lui faire entendre ses sarcasmes et ses insultes ? Il le croit peut-être ; mais nous démêlons bien ce qui entre de passion rallumée dans cet empressement de haine. Les voilà donc tous deux, emportés, fiévreux, la bouche impatiente de morsures, ignorant peut-être qu'en se voulant déchirer ils se ressaisiront, avides de se parler, même pour le flétrir, de leur amour d'autrefois. Léa est frémissante encore des ravissements naïfs que Camille vient de lui montrer, et l'ironie avec laquelle elle a rabaissé cette épouse triomphante ne l'a point apaisée. Paul est tout plein des révoltes et des rages amassées par le récit de Beaubourg. Chaque mot compte en de telles situations et laisse son empreinte sur la chair. Nous verrons les traces

sanglantes de tous les reproches dont ils vont se marquer.

En effet, comme on sent bien dans les coups qu'ils se portent une âpre ardeur à se retrouver face à face, à se rapprocher l'un de l'autre, à se toucher, à remuer les cendres encore chaudes de leur dévorante passion! Que peut opposer Léa aux anathèmes de Paul, et quelle justification aura-t-elle? Elle n'en veut pas. C'est la violence même de son amour qui lui a fait déshonorer son amour. C'est à l'heure où s'accomplissait l'union de Paul et de Camille qu'elle s'est livrée.

... La chambre nuptiale
Qui s'ouvrait devant vous apparut à mes yeux.
Tout mon être frémit d'un besoin furieux
De me venger de vous, de me souiller, que sais-je?
De mériter mon sort par quelque sacrilège.

Elle a voulu que celui qu'elle méprisait et qu'elle aimait encore eût la honte de devoir la mépriser. Mais le cœur a d'étranges replis. Cette idée qu'un autre a possédé Léa n'a fait que renouveler et attiser la passion de Paul. Impur aiguillon qui le pénètre, mais qui l'entraîne. N'y cherchez pas seulement ce retour impérieux des sens, que rien n'arrête, qui nous tient par des désirs sans cesse remués. Ce qu'on nomme le mépris peut être une lumière aveuglante pour les confusions du cœur. On était dans une sorte d'assoupissement, ne sachant pas, ne voulant pas savoir ce qui restait de l'ancienne blessure. L'indignation

qui la rouvre nous fait voir sa profondeur. C'est la déchirure nouvelle qui nous montre l'évidence du mal d'autrefois. C'est en se révoltant qu'on se sent encore possédé. C'est en voulant haïr qu'on se découvre des fureurs de tendresse. L'amour étouffé retrouve ses éruptions brûlantes quand une secousse orageuse semble devoir l'emporter. Le mépris est une de ces secousses; il enflamme ce qu'il ne détruit pas.

Paul subit à son tour cette fatalité de la passion que rien n'épuise. En vain, Léa le repousse, en vain elle se juge indigne de lui, en vain elle lui répète :

> Je ne vous rendrai pas flétrie et dégradée,
> Celle que, pure un jour, vous avez possédée.

Il ne veut rien entendre, il fuira avec elle, ou il la poursuivra jusqu'au bout du monde. Ni les menaces de son père, ni ses prières, rien ne peut l'arrêter. Mais que deviendrait la pièce, et quel dénoûment aurions-nous si Paul était sourd à tout ce qui n'est pas la logique impitoyable de son amour? Il faut bien qu'il s'attendrisse sur le désespoir de Camille, qu'il empêche cette enfant innocente de mourir. Léa, du reste, lui rend son devoir plus facile en épousant Beaubourg. Et c'est ainsi, avec cette conclusion tranquille, que finit cette tragique histoire. C'est Michel Forestier qui triomphe, et le mariage qui est célébré comme l'abri bienfaisant et le bonheur assuré.

Ne nous arrêtons pas à ce dénoûment imprévu. Nous avons indiqué les lignes principales de l'œuvre. On peut

juger quelle vigueur et quelle originalité s'y accusent. La passion est fouillée dans cette vivante étude jusqu'en ses recoins les plus obscurs. La décision de l'auteur qui n'a jamais été plus frappante dans la marche de l'action — toutes les scènes importantes : l'entretien de Michel et de Léa, le retour de Paul, sont abordées de front, avec une habileté et une simplicité de moyens merveilleuses — la décision de l'auteur se marque dans toutes les paroles qui nous disent les émotions secrètes et les désirs avoués des personnages. Paul et Léa sont analysés, disséqués par un scalpel qui met à nu toutes les plaies, qui nous fait voir le dedans du cœur et l'entrelacement des fibres.

Pourquoi M. Émile Augier a-t-il écrit en vers cette comédie si réelle? Il a eu peur, nous dit-on, de l'audace plus choquante qu'un dialogue mathématiquement exact aurait donné à son sujet. Le vers est une sorte de voile qui enveloppe ces hardiesses nouvelles et leur prête un certain idéal. Confessons notre témérité, nous n'aimons pas ces précautions inutiles. L'œuvre d'art y perd de son harmonie, sans y rien gagner. Une comédie qui recherche si résolument la reproduction des passions et leur analyse doit noter fidèlement, sans transcription artificielle, leurs paroles et leurs cris. Il faut que le sentiment vrai soit exprimé par le mot vrai qui le représente. Il faut, quand on va si loin dans la poursuite du réel, qu'on ne le ramène pas sous les draperies du mètre et de la rime.

Qu'en est-il résulté du reste? C'est que telle scène met en présence des mouvements d'une vérité frappante, et fait entendre des paroles d'une fausseté manifeste. Les vers

brillants, solidement trempés, d'un métal plein, d'une ciselure nette sont nombreux dans *Paul Forestier*. Mais il y en a qui nous disent, au lieu de la phrase saisissante et juste, une périphrase indécise et molle. Quand Paul veut excuser Léa d'un crime qu'il a seul inspiré, il s'écrie :

Sur ton égarement qu'un voile soit tiré !

On pourrait citer d'autres vers, non moins faibles, refroidissant la situation violente qu'ils doivent exprimer, dans cette même scène, si émouvante pourtant, si frémissante de vie. On voit l'écueil que M. Augier n'a pu éviter. A de certains moments où il fallait transmettre dans leur brusquerie âpre et mordante les élans du cœur et les cris de la passion, il nous a donné des arrangements de mots élégants et bien réglés. Nous croyons qu'il l'a voulu ainsi, et que c'est à cette combinaison que nous avons signalée de sa prudence et de son audace qu'est due la forme littéraire de *Paul Forestier*. Il faut tenir compte des scrupules d'un maître aussi ingénieux, aussi ferme que M. Émile Augier, et *Paul Forestier* en prose aurait eu peut-être bien des révoltes à dominer. Nous croyons cependant que l'œuvre, devenant une reproduction fidèle des événements et des pensées, écrite avec les expressions mêmes que les faits ont dû produire, eût été plus intéressante encore et plus neuve. La parfaite réalité du sujet, selon nous, commande la réalité parfaite du dialogue.

Si le langage dans *Paul Forestier*, à côté d'énergies et de délicatesses exquises, a quelques banalités et quelques

empâtements, en revanche l'action est d'une simplicité vigoureuse, et les personnages sont étudiés jusque dans les retours et les complications de leur nature. Nous ferons bon marché de Michel Forestier, qui doit représenter une âme indulgente et stoïque et qui s'avise d'une habileté bien cruelle pour débarrasser son fils de Léa; du reste, Michel est chargé de rassurer le public dans cette comédie fiévreuse, et il n'est pas exempt de cette morale de convention qui débite de sonores préceptes et de hautaines maximes. Mais Paul, avec ses alternatives de faiblesse et d'emportement, avec cette violence de désirs qui lui remet devant les yeux tous ses souvenirs ardents; Léa, avec ce mélange saisissant de sensibilité nerveuse et de décision passionnée, sont tracés d'une main souple et sûre. Cette Léa s'ignore sans doute elle-même, elle ne sait pas que dans la vengeance dont elle veut se souiller, sa nature propre a quelque complicité. Il faut être capable de certains troubles pour être capable d'une extrémité pareille. M. Augier n'a nullement appuyé sur ces agitations intérieures de Léa, il n'a pas fait de la peinture d'une physionomie l'analyse d'un tempérament; mais, dans la vivacité des paroles et des mouvements de son héroïne, il a donné maintes indications rapides et perçantes où, clairement, nous voyons comment se combinent, chez cette femme passionnée, la fébrilité des nerfs et la hauteur des sentiments. Léa est révélée tout entière jusqu'en des recoins peut-être qu'elle ne connaît pas, et cette étude de femme ne viole pas cependant cette sorte de moralité qui touche, selon nous, à l'art véritable.

Mme CAVERLET

15 février 1876.

La comédie nouvelle de M. Émile Augier, *Mme Caverlet*, expose et développe une thèse, et pourtant elle se garde soigneusement de toute théorie, de tout plaidoyer, de toute déclaration. L'auteur s'est proposé de fournir, dans sa pièce, un argument frappant en faveur de la réforme de certaine loi française ; mais il ne s'égare pas pourtant en considérations sociales, raisonnements juridiques, discussions dogmatiques en deux ou trois points. Il a fait une œuvre dramatique tout simplement, avec des personnages vivants et des événements vraisemblables. Ce n'est pas pour l'auteur un moyen d'étaler et d'expliquer ses petites et grandes idées sur le monde, le mariage, et les conditions qui sont faites en France à la famille. Ces avantages-là viennent par surcroît dans *Mme Caverlet*. Mais ils ne s'imposent pas à l'auditeur, ils ne forment pas les scènes principales de la comédie : nous n'assistons pas à un exposé de doctrines pour lequel on a construit tant bien que mal une action, et quelques personnages chargés

de nous montrer l'un après l'autre les différentes faces de la question.

Voilà ce qui nous plaît tout d'abord dans cette œuvre nouvelle de M. Émile Augier. C'est une vraie pièce de théâtre, intéressante, bien conduite, allant au fait avec précision et rapidité. Quant à la thèse qui nous est présentée par cette *Mme Caverlet*, on la connaît, c'est la thèse de la nécessité du divorce. Il paraît que c'est une thèse abominable, et que la comédie qui la soutient révolte quantité de sentiments respectables et de pudeurs légitimes. Nous avons entendu, à propos des audaces de cette *Mme Caverlet*, les lamentations et les indignations de certains défenseurs de l'ordre, de la famille et de la religion. On sait que parmi les défenseurs de la famille et de la religion il faut ranger surtout les historiographes ordinaires des aventures de Mlle Bébé Patapouf, les chroniqueurs complaisants de ses séductions, de ses mérites et de son tarif. Ces nouvellistes de bonne composition, qui tiennent bureau ouvert de révélations galantes et de renseignements circonstanciés sur les irrégulières possédant le plus d'agrément ou le plus de notoriété, ont eu des paroles de désolation et de sévérité sur l'inconvenance et le danger de *Mme Caverlet*. Quelques bourgeois naïfs ont été troublés par ces exhortations qui venaient de si haut, qui nous étaient données avec tant d'autorité par des consciences ayant fait leurs preuves de vertu farouche. Et il en est résulté que la comédie nouvelle de M. Émile Augier se trouve être pour quelques spectateurs timorés une violation de toutes les règles d'honnêteté et de tous les principes austères.

Il est parfaitement superflu de défendre le divorce en Belgique. Il est inscrit dans la loi, et les mœurs et la famille ne s'en trouvent pas plus mal. Nous croyons même qu'elles s'en trouvent beaucoup mieux. Le divorce seul fournit une solution à des drames intimes qui, sans cela, ne peuvent se dénouer que par des aventures tragiques, flétrissantes ou criminelles. C'est ainsi que *Mme Caverlet* nous offre des difficultés inextricables et des situations poignantes qui pourraient être évitées au moyen de cette réforme nécessaire. L'honnêteté publique, précisément, et les lois du monde sont blessées par ces complications irrégulières que le code civil français ne permet pas de terminer légitimement.

Les événements de la comédie de M. Émile Augier sont des plus simples. Mme Caverlet est, en réalité, Mme Merson, l'épouse d'un viveur sans scrupule, qui a fait subir à sa femme tous les genres d'humiliations et de ruines. M. Merson n'est pas, à proprement parler, un méchant homme ; c'est moins que cela, c'est l'égoïste absolument détaché de tout sens moral, n'obéissant qu'à son désir constant de jouissance immédiate. Il a dissipé la fortune de sa femme avec des créatures de hasard, il a voulu obliger celle qui portait son nom à accepter la compagnie et les familiarités de ses maîtresses insolentes, il a oublié jusqu'au nom de ses enfants. Il a, enfin, accumulé tant de choses basses et tant d'outrages tranquilles, que la mesure a été comble, que Mme Merson s'est enfuie de ce logis où elle n'avait ni sécurité ni dignité. Les tribunaux, du reste, ont reconnu tous les droits de cette épouse menacée dans ses moyens

d'existence, torturée dans ses susceptibilités les plus naturelles; elle a été séparée judiciairement de M. Merson, et la garde et l'éducation de ses enfants lui ont été confiées.

Un beau jour, Mme Merson a rencontré M. Caverlet, et vous savez le reste. Elle s'est trouvée, toute jeune encore, l'objet d'une passion ardente, d'un entier dévouement; elle a accepté cette revanche de sa vie d'épreuves et de ses jours douloureux, et c'est ainsi qu'elle est devenue Mme Caverlet. Car s'il manque à ce mariage sa consécration officielle, il ne lui manque aucun de ses bonheurs partagés, aucune de ses obligations étroites et acceptées, aucun de ses devoirs noblement remplis.

M. Caverlet a mis toute son existence dans cette union; il a renoncé à tout ce qui pouvait développer sa fortune ou contenter son ambition; il s'est donné tout entier à celle qui était sa femme devant sa conscience et son cœur, ainsi qu'à ses enfants. Il n'y a pas eu de cérémonie officielle dans ce mariage de volonté réfléchie et d'immuable affection; la loi ne protège pas cette association qui n'a par conséquent que des embarras, des périls et nul privilège. Raison de plus pour qu'un acte qui a rassemblé tant de sacrifices, rejeté toute préoccupation d'avenir, mêlé pour jamais ces deux vies désemparées, obtienne sympathie et considération.

Nous ne voulons pas analyser avec détail *Madame Caverlet*. Le nœud de la situation, on ne l'ignore pas, c'est l'établissement des enfants. Le jour où la fille de Mme Merson est en âge d'être mariée, tous les obstacles que le monde élève contre ceux qui vivent en dehors de lui, se

dresseront d'eux-mêmes. Cette jeune fille est la grâce même, et l'innocence et le charme ; elle aime et elle est aimée ; celui qu'elle a choisi est le compagnon de son frère, le fils d'un M. Bergé, un des hommes respectés de cette Suisse où M. et Mme Caverlet sont allés cacher leur bonheur et la fraude involontaire à laquelle ils sont condamnés.

C'est à ce moment décisif qu'il faut bien révéler cette malheureuse fraude. Et c'est alors que tout l'échafaudage irrégulier de ces deux existences s'écroule forcément. En même temps que M. Caverlet s'est empressé, par loyauté, de faire sa confession à M. Bergé, en même temps le seul et vrai mari selon le code, M. Merson, a reparu. Sa présence s'explique tout de suite ; sa femme a fait un riche héritage, et il est disposé à tous les oublis pour s'emparer de cette proie opulente.

Voilà les coups de théâtre qui se précipitent et les scènes émouvantes qui se répondent. Nous n'avons plus seulement les angoisses de M. et Mme Caverlet voyant le mariage de l'enfant qu'ils ont élevée et adorée, compromis sans retour. Nous avons cette poignante situation du fils de Mme Caverlet découvrant que l'homme, qu'il a aimé et respecté pendant quinze ans, n'est en définitive que l'amant de sa mère. Il y a là une révélation si brusque, un changement si douloureux dans tout ce qui était la certitude et le bonheur de ce fier jeune homme, qu'on comprend ses injustes révoltes et ses accusations amères contre celui qui a été le gardien et l'instituteur de sa jeunesse.

Il semble bien prompt à abandonner celui qui n'a eu pour lui que tendresse et protection de tous les instants,

pour le père qui vient le réclamer avec sa bonne humeur vicieuse et sa légèreté indifférente. Mais il n'a pas du tout à choisir entre ces deux hommes : l'un, dont il se borne à porter le nom ; l'autre, dont il est la création, le produit véritable, le résultat des vrais soins paternels. C'est la place faite désormais à sa mère, aussi bien dans ses respects à lui que dans la société, c'est l'avenir réservé à sa sœur, c'est tout cela qui le déconcerte, qui le trouble et l'irrite. Que voulez-vous qu'il dise en cette situation destructrice de toutes ses illusions, de tous les rêves qu'il caressait ? C'est la faute de la fatalité. Non, il s'indigne, il s'emporte, il est injuste, il est cruel, et, selon nous, il est dans la réalité et dans la nature. Il nous blesse, il nous choque, nous qui connaissons M. Caverlet et ses trésors d'abnégation et de dévouement. Mais il ne se rappellera ces impressions équitables que plus tard. Son premier mouvement est une colère respectable et une erreur compréhensible.

On sait qu'après bien des anxiétés et des velléités même de dénoûment tragique, tout s'arrange, grâce à ce bienheureux héritage qui a mis en campagne M. Merson. On lui abandonne la moitié de cette succession copieuse, moyennant quoi il se fait naturaliser citoyen suisse, et il obtiendra le divorce qui donnera à Mme Caverlet un nom légitime. La mère mariée, la fille le sera pareillement, et tout se termine heureusement.

Voilà les incidents principaux de cette comédie audacieuse. On voit à quel but elle tend, et elle ne dissimule pas un seul instant l'opinion de son auteur. Mais cette opinion nous a fourni une vraie pièce, avec des person-

nages qui se gardent bien de plaider ou de déclamer, qui agissent selon le caractère qu'on leur a donné, avec naturel et vraisemblance. M. Caverlet n'est pas un homme comme on en rencontre à chaque pas, et sa perfection a des lignes presque idéales. Mais M. Merson et M. Bergé, le juge de paix suisse et son fils, sont dessinés avec autant de justesse que de relief. Ce M. Merson, le viveur sans scrupule, le jouisseur sans frein, qui a toujours un mot d'ironie facile ou de légèreté élégante pour faire accepter les plus basses vilenies, est un type très bien saisi et rendu. Cette physionomie de bon garçon corrompu et d'égoïste féroce et souriant est indiquée en quelques traits excellents. Toutes les souillures du fond s'y trouvent, et ce n'est pas étalé; la forme a un certain agrément très exact et une désinvolture très ressemblante. Il y a du reste bien de l'esprit dans ces quatre actes de *Mme Caverlet*, et si l'on rencontre, à côté de quelques mots un peu vifs dans les gauloiseries du dialogue, quelques phrases un peu trop châtiées et solennelles dans les situations émouvantes, ces apparitions furtives de propos inquiétants ou de figures de rhétorique sont si rares, qu'il faut quelque zèle pour les relever. La pièce, en définitive, est toute pleine de scènes animées ou touchantes, elle a une rapidité d'exécution et une vigueur de ton qu'il faut louer en toute franchise. Ce n'est pas de la morale de convention, ni du théâtre de combinaisons et de surprises ; c'est de la comédie vivante, qui met aux prises de vrais sentiments et de vrais personnages.

LES EFFRONTÉS

10 octobre 1887.

Quand ces *Effrontés* parurent, en 1861, ce fut l'effronté Giboyer, en sa première incarnation, qui fit surtout scandale. Ce bohême de lettres, inculte et souple, se faisant une fierté de son cynisme, dénonçant lui-même la bassesse de ses besognes par ses sarcasmes contre ceux qui l'y emploient, ce journaliste, si spirituellement résigné à n'exercer aucun sacerdoce, eut l'air d'être le personnage périlleux de la comédie d'Émile Augier. Le banquier Vernouillet, qui n'a pêché son argent qu'en eau sale, méprisé d'un chacun et n'en ayant pas moins recueilli, par la vertu de sa richesse — sa seule vertu —, saluts et poignées de mains, familiarités des hommes puissants et indulgence des honnêtes gens, le banquier Vernouillet heurta moins de susceptibilités que le pauvre Giboyer.

Quelques écrivains eurent cette naïveté, en 1861, de trouver inconvenant qu'Émile Augier eût campé sur la scène un plumitif à tout faire, un déclassé des lettres et sciences, défenseur du pour et du contre, à des prix modérés. Ce type pittoresque d'un gazetier sans scrupule,

raillant lui-même sa vie d'aventure et ses fâcheux métiers, n'était pas nouveau. Et il n'y avait pas là de quoi se récrier au nom de la dignité d'une profession qui a d'assez grands noms, d'assez grands faits, d'assez belles pages à citer, pour reconnaître qu'elle a ses artisans hasardeux, tirant profit, comme ils peuvent, d'une plume réduite à des expédients variés.

Giboyer n'était qu'un cynique de jactance. Et Émile Augier, sous les deux espèces où il l'a montré, en deux comédies diversement hardies, a eu soin de mêler à ses corruptions affichées des obstinations de dévouement, des sacrifices, des héroïsmes comme fils et comme père. Ce Giboyer, si prompt à s'annoncer comme un mercenaire de lettres, a des tendresses et des abnégations, dont il gardera la pudeur, dont il ne parlera qu'avec ironie ou amertume. Sans compter qu'il est homme de principes, à sa façon, démolisseur d'iniquités sociales, tout prêt à construire cette cité de l'avenir, où les talents seront casés aux meilleures places. « Cela m'est bien égal », dit le Giboyer des *Effrontés*, après avoir proposé ses petites idées, et affectant de n'avoir rien de l'apôtre gobeur, du révolutionnaire prud'homesque. Mais dans *le Fils de Giboyer*, le même personnage, toujours à vendre, et qui n'en est pas plus riche, journaliste de combat au service des causes cléricales, lèche toutes les boues du chemin, comme il le dit, pour que son fils au moins soit le défenseur convaincu, bien trempé, respecté des justes doctrines, de ce qui sera la liberté et la générosité. Il n'est donc pas de si méprisable condition, ce Giboyer ingénieusement arrangé par

Émile Augier, pour choquer les spectateurs tout en les intéressant. Et les chroniqueurs de 1861 avaient des indignations superflues, quand se produisit sur la scène ce débraillé à gouaillerie rude, et dont le plaisant ricanement n'était point matière négligeable.

Nous en avons vu bien d'autres, et des effrontés, qui n'étaient pas fanfarons de vices et discoureurs de vénalité. Le *Bel Ami* de M. de Maupassant ne se dépense pas en paroles comme Giboyer et ne se met pas en peine des problèmes sociaux. Ce joli garçon, qui commence en reporter avisé de petit journal, et qui finit plein de richesses et traité avec respect, grâce aux avantages de sa personne et à la promptitude de ses décisions, est un personnage bien plus hardi que le paradoxal Giboyer. Et la vérité du *Bel Ami* est sans mélange ni atténuation.

Il est probable, du reste, que cet homme heureux ne pourrait pas étaler ses succès en plein théâtre. Le public qui a accepté *M. Alphonse* aurait peut-être des résistances pour la simplicité trop nue et pour les opérations trop multiples de *Bel Ami*. Mais la peinture est faite, et elle reste. Augier ne s'était pas risqué à des traits et à des couleurs de cette dureté.

La vraie audace des *Effrontés*, c'était de montrer la bonne compagnie, les gens titrés, le monde officiel, les bourgeois considérés, faisant accueil à un Vernouillet, aigrefin de haut vol, et que ses rapines ont hissé à la fortune. Voilà l'amère satire qui est au fond de la comédie d'Émile Augier, et qui s'applique si cruellement à nos facilités de mœurs. Ces indulgences de ceux qui se piquent

d'honnêteté pour ceux qui ont des tares évidentes, mais une grosse fortune, avaient déjà beau jeu, en 1861, quand *les Effrontés* en firent l'instructif tableau. « Il est certain, disait un des comparses des *Effrontés*, que si nous ne serrons pas les rangs, nous finirons par marcher pêle-mêle avec les maraudeurs et les goujats. » Ce pêle-mêle s'accentuait déjà en 1861, à cette belle époque de l'empire, où l'on s'est tant amusé. On s'avancerait beaucoup en affirmant qu'on est devenu plus regardant sur la qualité et l'honorabilité de ceux qu'on va voir ou qu'on reçoit, en niant que depuis vingt-cinq ans la promiscuité se soit définitivement établie entre d'honnêtes gens, déterminés à rester honnêtes, et des aventuriers qui ont réussi et des drôles qui sont millionnaires.

Voilà le sujet vigoureux et la vérité désolante des *Effrontés*. Malheureusement, Émile Augier a ôté de sa force à cette peinture de notre société conciliante, en faisant du banquier Charrier, qui accepte liaison avec le Vernouillet méprisé mais riche, et qui l'agréerait même comme gendre, en faisant de ce banquier honoré maintenant un ancien spéculateur qui a eu aussi ses profits véreux et son procès flétrissant. La satire, qui eût été plus puissante en étant plus ressemblante, était d'étaler franchement ce spectacle que nous voyons chaque jour : les parvenus, enrichis par les plus malpropres opérations, faisant figure et n'ayant pas trop de couleuvres à avaler dans les salons du marquis d'Auberive, non plus que dans ceux de bourgeois très austères.

Ce n'est pas là un sujet gai, et destiné à plaire à tout le

monde. Mais cette comédie dissolvante, comme on l'a bien dit, cette comédie qui se passe tous les jours sous nos yeux, cette comédie du fripon, marchant à travers la vie, la main dans la main de l'honnête homme, et avec connaissance de cause, avec acquiescement de l'honnête homme, cette comédie pouvait être une de celles qui auraient le mieux marqué l'état de nos mœurs et les signes de notre civilisation. On n'est plus dégoûté, et il est puéril de faire le don Quichotte en des temps de relâchement général, où il est plus commode de tirer parti des individus et des plaisirs qui se présentent, sans y chercher les dessous gênants.

Tels qu'ils sont, ces *Effrontés* d'Émile Augier ont de la vigueur pittoresque et de l'esprit tranchant. L'auteur, qui n'est jamais satisfait de ses ouvrages, a remanié celui-ci, comme il avait fait pour d'autres comédies, qui n'ont pas toutes gagné à ces additions et suppressions. Nous avons perdu, au troisième acte, de bons morceaux du dialogue de Giboyer et du marquis d'Auberive; les paroles du dénouement ont été changées, et quelques autres phrases, çà et là, dont nous avions souvenance, ont été coupées. Nous regrettons ces corrections. Mais on ne peut pas reprocher à un écrivain illustre, en pleine possession de sa renommée, le souci qui lui fait retoucher des œuvres dont le succès a été retentissant. Bel exemple de conscience littéraire, même si ces repentirs portent à faux.

Les Effrontés, au théâtre du Parc, ont plus étonné le public qu'ils ne l'ont amusé. Les traits, si acérés cependant, ne pénétraient guère dans la salle. Est-ce la faute d'une exécution indécise, où les personnages ni les mots

si peu échauffer ou faire sourire ses auditeurs. Et maître Guérin, dans la pièce, ne partage plus la première place ; il l'a bien pour lui ; il est le caractère, pour le développement et l'analyse duquel la comédie est faite à présent.

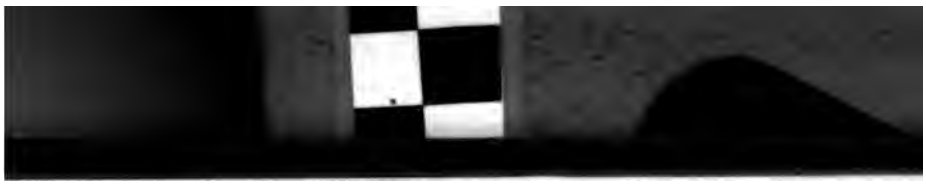
Avec la folie humanitaire de l'inventeur, l'héroïsme de sa fille se ruinant et cachant ses sacrifices, par respect des illusions de son père, on a, dans *Maître Guérin*, les tergiversations amoureuses ou matrimoniales de Mme Cécile Lecoutellier, désireuse de réunir, pour son second mariage, toutes les bonnes conditions de fortune, de vanité et même de bonheur. Aussi, cette fine coquette, cette calculatrice avisée, va-t-elle de son beau neveu Arthur, — avec qui elle a conclu transaction d'argent, pour l'héritage qu'ils se disputent, et en attendant la transaction conjugale, — au colonel Guérin, qui aura de la richesse, un beau grade, le joli nom du château de Valtaneuse, bon moyen de la délivrer de l'ennui d'être appelée Lecoutellier. C'est très bien mené, spirituellement observé et vivement rendu, ces hésitations et ces supputations de la belle Cécile, qui affriande tour à tour ses deux poursuivants, ou les dépite, selon qu'elle estime une alliance plus avantageuse que l'autre. Mais ce jeu d'une femme froide, dont la coquetterie ne vient qu'après les arrangements d'intérêts, est peu passionnant. Et même ses alternatives trop régulières, toutes piquantes qu'elles soient, reviennent bien complaisamment, ont de l'excès et de la monotonie. Elle a de l'esprit, cette veuve séduisante et procédurière, et son neveu Arthur a de la raillerie cavalière. Mais leur sécheresse souriante et moderne s'étale un peu.

Vous avez encore, dans la pièce, la bonne Mme Guérin, une humble femme au cœur d'or, longtemps tremblante devant son terrible mari, et qui ne se permettra de le juger et de lui tenir tête que lorsque son fils, son orgueil et sa tendresse à elle, aura lui-même condamné son père et voudra le quitter. Mme Guérin n'a que deux ou trois scènes exquises. Mais cette petite bourgeoise, qui s'efface si sincèrement, sans esprit et sans bonnes façons, dont les mots de bonté admirable sont presque craintifs, ne peut que toucher discrètement, n'est pas destinée, dans l'action, à des émotions progressives. Et le colonel Guérin, ce militaire puritain, le représentant de cette belle austérité en matière d'argent, — la vraie morale du théâtre d'Augier, — n'est pas très pathétique avec ses amours successives pour l'héroïque Francine Desroncerets et pour l'invitante Cécile Lecoutellier. Ses variations sont malaisées à suivre. Il a beau s'être détaché de Francine, lorsqu'il la croyait trop pratique en affaires, et lui revenir, lorsqu'il la sait si grandement désintéressée, ces amours intermittentes, en dépendance du plus ou moins d'admiration, ont plus de noblesse que de force.

Voilà bien des personnages qui attachent peu, malgré les jolis traits souriants, ou l'émotion vigoureuse, dont on les a marqués. Mme Guérin et Francine sont de parfaites créatures, mais leur beauté morale est précisément de ne pas agir, dans la pièce. Celui qui agit, qui se fait voir à fond, qui est une figure vivante, c'est le maître Guérin, petit notaire de campagne, à la convoitise féroce et à la conscience tranquille. Est-il odieux, cet homme retors, qui

a des habiletés pour toutes les sortes de calculs, non moins ingénieux à favoriser la ruine du maniaque Desroncerets, qu'à nuire aux chances d'Arthur Lecoutellier comme futur mari de sa belle tante? Il doit l'être, puisque son honnête femme qui avait pour lui, à force de crainte, respect admiratif, en vient à le condamner et à l'abandonner; puisqu'il se sent interdit lui-même par les mépris de son fils. Et cependant, on ne peut pas dire qu'il paraisse odieux au public. Il est intéressant, c'est certain ; il est amusant ; on le suit curieusement en toutes ses trames ; sa réalité et sa vitalité sont telles qu'elles le font sympathique. Car c'est être sympathique que de prendre pour soi toute l'attention.

Et lui-même, il se juge fort honnête homme. Émile Augier avait mis au théâtre, à sa seconde pièce, un personnage sans scrupules, et qui se croyait homme de bien. Il ne le croyait pas, sans être agité de quelques doutes. Et ses propres inquiétudes étaient la psychologie assez neuve de cette comédie de *l'Homme de bien*. Mais Augier ne parvint pas alors à incarner vigoureusement son idée complexe d'un homme d'âpreté et de machinations basses, et qui s'abuserait, avec apparence de raison, sur le régulier et le licite de ses pratiques. Ce qui a été flottant dans *l'Homme de bien* a pris corps dans *Maître Guérin*. Ce notaire, acharné au gain, n'a pas un bon sentiment; il est dur aux siens, tyranneau, gourmand de bons morceaux, coureur de cotillons, et il n'a rien à se reprocher; il prévient ses clients des mauvaises affaires où ils se mettent, et dont il profitera ; il observe toutes les formes ; il tourne la loi, donc il la respecte.



Avec sa résolution finaude, son énergie ambitieuse, il reste bien le petit bourgeois, le procédurier de campagne, qui se pique de sagesse, et dont la jovialité même est prud'homesque. Il cite Horace, il a des emphases banales, qui deviennent chez lui traits de caractère. Il a du ridicule dans sa dureté, parce qu'il ne joue pas un rôle, qu'il ne s'applique pas impitoyablement à des fins perverses, parce qu'il est tout naturellement l'homme d'affaires retors qu'il a le droit d'être, et le notaire sentencieux, sûr de son intelligence et qui s'écoute parler. Quand sa femme et son fils l'ont abandonné, il s'étonne seulement que cette femme, autrefois tremblante devant lui, obéisse maintenant à son fils. « Elle ne reviendra pas », dit-il avec son flair toujours éveillé. Et il ajoute, en homme mal jugé : « Échinez-vous donc à édifier une fortune ! »

On nous a donné, à cette représentation de *Maître Guérin*, le premier dénouement de la pièce, où le notaire est réduit, pour ne pas se sentir seul, à inviter à dîner le misérable Brenu, son homme de paille, qui l'a trahi. Depuis, c'était la servante Françoise, une commère plantureuse, qui entrait au dénouement, et montrait ainsi qu'elle allait devenir maîtresse au logis. Le père Brenu, ou Françoise, l'un vaut l'autre, et la leçon morale est que Guérin n'ait plus que compagnie de cette sorte. Cela a paru de bon exemple à la rudesse d'honnêteté d'Émile Augier.

Mais la fin n'a pas besoin d'être plus ou moins audacieuse. Et l'important est que le maître Guérin soit de vérité absolue, évidente, familière à tous. L'acteur y aura contribué, avec non moins d'art que l'auteur. Acteur, Got

ne semble jamais l'être, en représentant le notaire Guérin. Il ne joue pas supérieurement les scènes ; il ne dit pas justement les mots ; il est l'homme même, il en a l'allure, les gestes, la parole, et s'il lui arrive d'y hésiter, ce n'est pas lui qui a un manque de mémoire : c'est maître Guérin, qui cherche son expression, qui prend son temps pour n'en pas dire plus qu'il ne veut. Il y a des intonations qui semblent fantasques, pour ce notaire de campagne, et où sa gouaillerie et son calcul ont dû se mêler, sans qu'il le fasse exprès. C'est parfait de composition, sans aucune composition apparente. C'est d'une telle vérité, que c'est toujours amusant. Même dans les situations touchantes, une réflexion égoïste ou prud'homesque de Guérin, et qui n'est pas divertissante en soi, fait rire, par la sincérité que Got y porte.

Mais c'est ne pas louer assez cet art achevé, cette vision vivante, que d'y relever des détails excellents. L'acteur ne vous fait pas apprécier, en un personnage comme celui-là, l'étendue et la souplesse de son talent. Il n'est plus du tout entre vous et le type créé par l'auteur. Vous avez vu nettement, évidemment, le notaire Guérin, une seule et même personne, sous les deux espèces Augier et Got.

M. Worms a dignité, fermeté, mesure, dans son colonel si austère. Avec sa justesse aisée, ce personnage n'a plus que la raideur qui lui fait un caractère. M. Baillet a vivacité et naturel dans le neveu galant, qui soigne ses intérêts tout en se prenant à son jeu de poursuivant. L'inventeur, c'est M. Laroche, qui ne parviendrait pas plus que personne à rendre réel un rôle si chimérique. Mais il

ne le rend pas trop solennel. Il y use de sa bonne et scrupuleuse diction.

. Mme Pauline Granger est la nature même dans l'excellente et humble Mme Guérin. Elle dit la scène, où elle vient offrir à Mme Lecoutellier de s'effacer, de disparaître, pour n'être pas une gêne dans le mariage élégant de son fils, avec une simplicité profonde, un attendrissement qui veut se dissimuler, et qui s'ignore peut-être. Cela reste craintif, tout en étant pénétrant.

Mme Blanche Pierson est de finesse charmante dans la belle Cécile Lecoutellier. Et ses indécisions, à fond pratique, ont une bonne grâce, une justesse de réflexion, par lesquelles le personnage n'a point de sécheresse. Elle est judicieuse avec câlinerie, et calculatrice avec sourire, l'aimable, l'élégante Cécile de Mme Pierson. Mme Worms-Baretta joue le rôle trop discret de Francine avec tous ses mérites de sensibilité, de sincérité, avec sa voix, dont la douceur a tant d'accent.

C'était une belle représentation. Le public l'a bien montré. Il a été remué, amusé, charmé. Et on a rappelé, après tous les actes, ces bons comédiens de la Comédie-Française, ces interprètes excellents de la forte comédie *Maître Guérin*.

LA CONTAGION

12 octobre 1891.

On a probablement oublié *la Contagion* d'Émile Augier, qui fut jouée en 1866 au théâtre des Galeries Saint-Hubert, par Lafont et Mlle Delaporte. Les deux excellents artistes créaient ici les deux rôles du baron d'Estrigaud et de la marquise Galeotti qui furent créés à l'Odéon de Paris par Berton et Mlle Thuillier. C'était une façon assez intéressante de nous présenter la comédie nouvelle. Elle n'eut cependant qu'un demi-succès, et ses honnêtes satires et ses types hardis n'ont pas la vivacité d'action, par exemple, des *Effrontés* et du *Fils de Giboyer*.

Le d'Estrigaud de *la Contagion* a reparu dans *Lions et Renards*, une autre œuvre d'Augier, qu'il serait curieux de donner à Bruxelles, malgré sa première destinée peu brillante. Augier a composé deux fois de ces comédies en partie double, de ces dyptiques dramatiques, où de mêmes personnages achèvent d'accuser leurs traits, ont une dernière incarnation imprévue, comme d'Estrigaud, qui finit dans le jésuitisme ambitieux, et Giboyer, à qui sa paternité refait

une austérité. Plus modestement que les trilogies des tragiques grecs, que celle du Figaro de Beaumarchais, et que la tétralogie de Wagner, les tableaux à deux volets d'Émile Augier ont eu de l'originalité et de l'audace.

Lions et Renards, où d'Estrigaud, comme son maître don Juan, fait de l'hypocrisie sa dernière rouerie, montrerait à notre public un jeune savant héroïque, découvrant des territoires africains et voulant aller, avant Stanley, à la recherche d'un Livingstone ou d'un Emin pacha. Augier a imaginé, en 1866, un explorateur pratique et chevaleresque, qui traverse un Congo approximatif, mêle les opérations d'un grand voyageur de commerce aux visions et aux vaillances d'un faiseur d'épopée. Les poètes dramatiques ne se bornent pas à peindre les vivants originaux de leur temps ; ils pressentent les belles folies, comme les maladies de décadence et les signes d'épuisement. Si le congolisme de *Lions et Renards* ne suffit pas du reste à procurer de l'actualité à la pièce, on pourra y trouver quelque écho de nos vieilles querelles cléricales, avec ce personnage de l'humble M. de Sainte-Agathe, affilié à la célèbre Compagnie, dont la passion de domination a séché toutes les autres, et qui a senti, cet obscur jésuite en robe courte, « passer dans ses os les plus âcres voluptés du despotisme ».

Mais il ne s'agit aujourd'hui que de *la Contagion*, qui a vingt-cinq ans d'âge, et qui paraît pour la première fois au théâtre du Parc. Le sujet principal de la comédie, la contagion des railleries desséchantes, des curiosités malsaines, des bassesses lucratives est resté une étude des mœurs contemporaines. Et la « blague » puisqu'il faut l'appeler

par son nom, à laquelle Augier impute tant de nos capitulations de conscience, est plus que jamais un esprit courant, qui dispense des sincérités d'impression, des droitures de conduite et de jugement. Le thème est un peu dogmatique et la satire, d'une moralité bien générale de s'en prendre à cette impalpable contagion des dilettantismes corrupteurs et des moqueries machinales. Mais les deux mots, dont on abuse pour marquer nos désinvoltures d'honnêteté, de famille, de patriotisme, d'amour, « blague » et « fin de siècle », sont du même langage, ont le même sens caractéristique. Et ceci est né de cela.

L'honnête et robuste Augier s'est toujours proposé de donner de bonnes leçons dans toutes ses comédies. Cela ne l'empêche pas d'avoir des types vivants, des scènes vraies, une perçante observation, des parties de grâce, d'émotion, d'étincellement. Si sa fonction de moraliste a embarrassé parfois ses libertés d'auteur dramatique, il en a assez gardé pour que son théâtre ait bien des fragments de la comédie humaine du XIXe siècle, bien des personnages dont les noms resteront et une franche et savoureuse vivacité d'esprit.

Dans *la Contagion*, la leçon n'est pas poussée à fond. Et les personnages de la comédie, dont les périls de la défaillance doivent nous intéresser, André Lagarde, Annette Galeotti, Lucien de Chellebois, sont effleurés plutôt qu'atteints par cette contagion, et s'en tirent décidément avec les honneurs de la guerre. André Lagarde, l'ingénieur au canal international, ne vend pas son idée aux Anglais, comme il en est tenté, après avoir soupé avec de jolies

créatures, qui forment aux belles façons et déforment les solennités de langage et les austérités d'existence ; Annette Galeotti ne poursuit pas ses affectations de légèreté aristocratique, qui la mettraient à la merci de d'Estrigaud ; Lucien de Chellebois n'est plus si ébloui par les élégances et les détachements du hardi baron, quand il voit que sa sœur serait un amusement ou une spéculation aux mains de ce résolu joueur.

Les luttes ne paraissent pas terribles et, au fond, ne sont pas intéressantes. La seule audace de dénouement est celle qui nous fait voir d'Estrigaud, démasqué et exécuté par ceux mêmes qui subissaient son prestige, et rejeté alors par sa maîtresse, l'avisée Navarette, jouant serré pour se faire épouser par son baron, tant qu'il n'a perdu que son argent, mais ne voulant plus acheter, avec sa fortune consciencieusement gagnée aux commerces d'amour, un nom bas coté, un mari méprisé. Du reste, le d'Estrigaud est la seule figure vigoureuse et vivante de la pièce. On ne voit pas bien les autres, malgré leurs traits piquants. Celui-ci a beau procéder de ces personnages de Balzac, Henri de Marsay, Rastignac, Maxime de Trailles, sur lesquels on dit que se sont modelés les hommes d'État du second empire, il n'en a pas moins sa personnalité, sa corruption, sa modernité propres.

Revoyons-le un peu, tel qu'il nous apparaissait, portraité et accusé par Émile Augier, et tel qu'il vit encore, en de nombreux exemplaires. Il mêle aux grâces apparentes et au brillant de la surface la sécheresse et la dureté du fond. Fermé aux scrupules comme aux tendresses, avide

de toutes les sensations et de toutes les puissances, il n'a garde de se dépenser en filouteries vulgaires. Il est spéculateur habile aujourd'hui ; le jour où la nation sera soumise aux expédients de la force, il pourra la gouverner. Il dédaigne les petits chemins tortueux où l'on s'embourbe sans profit. Il se fait sa voie à travers tout, cachant le mensonge sous la moquerie, et l'âpreté des calculs sous les facilités du luxe. Froid et retors, il est capable de tous les abandons factices et de toutes les vivacités feintes. Son intérêt, telle est sa règle ; sa jouissance, tel est son but. Il a d'autant plus de respect pour les vertus du *monde*, qu'il a plus de mépris pour les vertus de l'humanité. Ne pouvant pas être un galant homme, il se pique d'être un gentleman. Il ignore les mesquineries sordides, comme les désintéressements austères. Il est séduisant et il est dépravé. Jusqu'où ne montera-t-il pas si la complaisance des uns, la naïveté des autres, la complicité du sort le servent ? Jusqu'où ne tombera-t-il pas si les esprits droits et fermes, si les choses contraires, si l'honnêteté publique enfin le dévoilent et le rejettent ? Sa vie est une gageure qu'il doit gagner chaque jour.

L'idéal se transforme selon les temps. Les séductions que les débauchés d'autrefois employaient à satisfaire toutes leurs fantaisies vaniteuses ou sensuelles, les débauchés d'aujourd'hui les emploient à atteindre un rôle considérable et une abondante fortune. Don Juan ne fait plus des boudoirs, où il a régné, des musées qui disent ses victoires ; il en fait une antichambre de la Bourse et des hôtels ministériels. L'amour pour ces dons Juans contempo-

rains, pour les d'Estrigauds, n'est que la forme la plus brillante de l'agiotage. Leurs caprices et leurs liaisons font partie de leurs entreprises industrielles. Les femmes qu'ils réduisent servent à justifier l'assurance hautaine qu'ils portent dans les affaires. Voilà le don Juan qu'a produit une civilisation excessive, affolée des puissances et des jouissances de la richesse. Et voilà d'Estrigaud ; il paye exactement ses dettes de jeu, il prête de l'argent à ses amis, il est indulgent et généreux pour ses maîtresses, il a les distinctions qui caressent l'œil et les étincelles qui l'éblouissent, il se garde des égratignures aux convenances extérieures, et, avec cela, féroce exemplaire du viveur madré, du spéculateur sans scrupule et du sceptique impitoyable. Sûrement, vous avez coudoyé quelque d'Estrigaud. Et peut-être avez-vous pris sa rouerie pour de la force et son mépris du juste pour de l'expérience.

Si bien dessiné qu'il soit, un tel personnage n'intéresse pas par le particulier mélange, les curieux signes du temps, qu'il représente. Il faudrait le montrer dans des aventures qu'il dirige, des passions, une famille qu'il bouleverse. Et Augier ne nous fait pas croire aux angoisses d'André Lagarde, vendant ou ne vendant pas son canal international aux Anglais, ni aux périls de la marquise Galeotti, de laquelle on potinera, parce qu'elle a fait une visite à d'Estrigaud, ni à la contagion qui fait prendre au gentil Lucien de Chellebois le ton de blague, le persiflage voulu. Tout cela ne semble pas arrivé, et ne nous inquiète pas dramatiquement sur les ravages produits par un d'Estrigaud. Et le canal international surtout est une de ces

machines encombrantes, inertes, chimériques, introduites par Augier en quelques-unes de ses pièces, dans *Maître Guérin*, dans *Un beau Mariage*, dans *Lions et Renards*, un pivot sur lequel l'action doit tourner, et dont personne n'admet la réalité.

La pièce vous laisse froid, et ne saisissant pas bien à quoi et à qui l'auteur a voulu vous intéresser. Que de jolis croquis cependant, que de coups bien frappés, quelle franche et salutaire amertume, quel esprit aigu et quelle langue savoureuse dans ces cinq actes, et quelle étude du personnage principal, forte sans brutalité, et de pénétration profonde sans mots de cynisme et de pessimisme ! La scène du troisième acte, à elle seule, est d'un maître, cette scène où d'Estrigaud ruiné en arrive à admettre la possibilité et à discuter les avantages d'un mariage avilissant. L'intérêt et la vigueur de cette scène-là sont dans les sous-entendus indiqués, bien plus que dans les aveux exprimés. Mais rien ne nous est dissimulé des bassesses réfléchies de ce joueur trahi par la fortune.

Les fins dialogues d'Annette Galeotti et de son frère Lucien, si nettement caractéristiques de mœurs du jour, s'émoussaient sur le public, qui ne sentait pas leurs pointes. Mais le quatrième acte a retrouvé son effet émouvant, quand l'honnête André Lagarde, un instant troublé par des ivresses qui lui étaient inconnues, ivresses de table, d'amour, de luxe, se ressaisit sous la morsure d'une douleur filiale. La phrase de ce puritain révolté sur « le jour où les vérités bafouées s'affirment par des coups de tonnerre », éclata en 1866, comme une menace à l'Empire.

Et sa sonorité révolutionnaire semble un peu démodée. Mais le mouvement indigné du fils, qui croit à une faute de sa mère, dévoilée et raillée en ce monde de corrompus, est d'une belle vigueur, d'un frémissement sincère. On oublie la production un peu gauche et laborieuse de la lettre qui fait le coup de théâtre (l'on sait bien d'ailleurs qu'Augier ne fait pas circuler les lettres avec autant de dextérité que Sardou), et l'on est pris, on est remué par la situation dramatique et sa vérité d'accent.

La Contagion est une œuvre inégale, contenant, à côté de morceaux de convention ou d'une leçon plus apparente que vivante, une étude d'un personnage, le d'Estrigaud, fermement creusée, avec de la force, de l'esprit, une robuste honnêteté, de bonnes railleries d'un monde qui n'a pas tant changé depuis vingt-cinq ans. Ce n'est pas une pièce à gaîtés boulevardières, et elle n'est pas toujours assez bien construite ni assez nette. Mais il faut espérer que la mode de ces sortes d'analyses morales n'est pas définitivement passée, pour ne laisser place qu'à ces deux extrêmes : la pièce à parisianisme récréatif et excitant et la pièce à recherches cruelles, à sèches et déplaisantes réalités.

Charles Gounod

GALLIA

15 octobre 1872.

Le théâtre de la Monnaie vient d'avoir une soirée éclatante et un triomphe incontesté. Nous parlons du concert de M. Gounod. Des œuvres nouvelles de l'auteur de *Faust*, et l'exécution, dirigée par le maître lui-même, de quelques fragments en possession déjà d'une renommée universelle, devaient attirer tous ceux qui ont quelque souci de l'art musical. La curiosité était certaine, et elle n'a pas fait défaut. Mais le succès, même pour les créateurs puissants et les enchanteurs souverains, est soumis à bien des influences et des variations atmosphériques.

Le moindre vent qui d'aventure fait rider la face de l'eau,

comme dit La Fontaine, peut troubler toute l'harmonie qui doit réunir la salle et la scène, le public et l'auteur. Dieu merci, nous avons eu, non pas ce vent contraire au

roseau, mais un courant passionné, un souffle profond d'enthousiasme. Nous avons eu l'harmonie entière et le bonheur plein. Nous avons eu de belles œuvres, fidèlement présentées, bien comprises et pénétrées par des esprits sympathiques et des âmes conquises.

Cela rappelle les soirées de *Faust*, de *la Reine de Saba* et de *Roméo*. Bruxelles a quelque orgueil de n'avoir pas attendu les acclamations unanimes pour admirer ces partitions-là. On a même dit que la gloire de *Faust* avait commencé, par le théâtre de la Monnaie, son tour d'Europe. Nous respectons fort ces revendications honorables. C'est une vanité permise que celle d'avoir toujours été clairvoyant pour des beautés sur lesquelles on jetait encore de l'ombre. Avoir proclamé la vérité du lendemain, c'est une satisfaction justifiée et que nous approuvons. Souvenir heureux et émotion présente, tout cela s'est mêlé au concert de Gounod; tout cela a composé ce bel élan et ce mouvement magnifique qui ont emporté *Gallia*. Il est vrai que cette œuvre nouvelle n'a pas besoin d'avoir été précédée par des pages qui ne périront plus. Elle suffit à son succès. Elle peut porter seule l'applaudissement ardent qui l'a saluée. Mais nous aimons à retrouver dans l'impression d'hier les traces encore vivantes des impressions lointaines. Ceux d'entre nous qui ont des oreilles et qui entendent sont les obligés et les débiteurs éternels des maîtres de la musique. Il est bien juste qu'en payant nos dettes actuelles, nous ayons le désir, en outre, de payer nos dettes anciennes.

En effet, Gounod mérite mieux que l'admiration. Il a droit à la reconnaissance. Tous les créateurs véritables,

tous ceux qui ont jeté à l'humanité quelques-unes de ses souffrances ou de ses joies exprimées pour jamais, sont assurément nos bienfaiteurs. Ils nous ont dit, avec des traits qui ne s'effaceront pas, le meilleur et le plus profond de nos sentiments et de nos pensées. Ils ont élargi notre émotion en nous la révélant. Ce qui s'agitait, ce qui se bégayait en nous, ils y ont mis la précision, la parole juste, la forme durable. Certes, chacun de nous suffit à exprimer son existence quotidienne et le détail ordinaire de ses actions apparentes. Mais ce qui est caché en nous, la vie intérieure, tous les mouvements du cœur et les caprices de l'esprit, nous n'en parlons bien, nous n'en sentons l'étreinte qu'avec ces accents sincères et ces notes ardentes qu'ont trouvés quelques maîtres bienfaisants.

Et plus ils sont humains, mieux ils ont traduit ces mélodies confuses que toute âme porte en soi, et plus on se sent leur obligé et leur client. Il y a des génies puissants, qui ont assemblé des conceptions vastes, et envers qui notre admiration nous acquitte. Et puis, il y a des artistes plus simples, de moins hautes proportions, à qui nous donnons notre amour avec nos éloges, dont les œuvres sont entrées désormais dans notre vie, et nous servent tout naturellement à parler en notre nom. Nous avons emprunté souvent leur souffle pour notre émotion et leur accent pour nos plaintes. Il en reste pour nous, attaché à leurs ouvrages, quelque chose de notre cœur et de nos souvenirs.

On peut dire de certains artistes qu'ils ont des complicités dans toutes nos sensations. Ils ont leur part et leur

étranges et des subtilités chercheuses, en reviennent toujours à ces trois thèmes souverains: l'amour, la vie, la nature. Le sentiment, l'action, le paysage, voilà les grands motifs qu'ils reprennent et qu'ils varient éternellement. Avoir également usé, et en maître, de ces trois thèmes immenses, c'est la gloire la plus haute. Il suffit d'en avoir manié un avec éclat pour être assuré contre l'oubli.

On connaît le domaine principal de Gounod dans ce fond universel. C'est l'amour. Il a des inspirations sévères, des chants héroïques, des pages souriantes ou pittoresques. Mais il reste le musicien de la tendresse; celui qui, de la passion, a fait des ondes sonores et des mélodies pénétrantes. Il y a deux vers de Musset qui semblent écrits pour son œuvre :

> Ce que l'homme ici-bas appelle le génie,
> C'est le besoin d'aimer, hors de là tout est vain.

N'entendez-vous pas les chants de Marguerite, de Faust, de Juliette, de Roméo, cette note qui vient du cœur et qui y retourne? Il n'y a pas de talent dans ces accents-là, il y a le souffle humain, il y a le tremblement des nerfs, il y a la respiration chaude. Ce n'est pas composé ingénieusement, c'est ressenti et noté. Aussi, comme cela sert à notre amour, cet amour de Marguerite ou de Roméo, comme ces mélodies deviennent aisément nos aveux et nos prières, comme ces inspirations de Gounod arrivent exactement à être nos inspirations et nos déclarations!

Les femmes ne s'y trompent pas. Pour elles, l'auteur de

Faust est sans rival. On peut faire les parts plus justement, laisser sur leurs sommets les maîtres puissants, cela les touche peu. Gounod est le musicien à qui elles se confient, et celui qui les a séduites. Il est juste qu'on aime dans son œuvre celui qui, dans son œuvre, s'est abandonné. Il est juste que l'artiste, qui a pris votre cœur en vous donnant le sien, provoque mieux que les admirations tranquilles et les respects réguliers.

Il faut en venir cependant au concert du théâtre de la Monnaie. Étudier Gounod, cela prêterait à bien des analyses et des vues intéressantes. Car il y a plusieurs personnages dans ce compositeur très harmonieux. Il y a un esprit très raffiné, il y a un tempérament très sincère, il y a un curieux, un chercheur de bonne foi, une intelligence toujours en éveil et une âme toujours en action, une finesse qui ne dédaigne pas la subtilité, une passion qui va toujours à ce qui est profond et vrai. Cela met bien des traits dans sa physionomie. Et il serait intéressant de les distinguer tous, d'y faire jouer la lumière, d'opposer les contours fermes aux lignes douces. Mais il faut aujourd'hui rendre compte d'un concert et ne point s'arrêter à une étude ou à un croquis.

Il y avait pour notre public deux nouveautés importantes dans cette soirée : la *Symphonie en mi bémol* et *Gallia*. La *Symphonie* est d'une belle ordonnance et d'un style excellent. Gounod n'a eu garde de verser dans les complications et les ambitions de la musique datée de la troisième manière de Beethoven. Sa nature ne le pousse pas en ces routes laborieuses et grandioses. Il n'y a pas

de système de philosophie dans sa symphonie, point de mystères ni de conceptions gigantesques. C'est élégant, c'est limpide, c'est curieux et c'est charmant. Les quatre parties se dessinent bien : le premier morceau plein de vivacité et de grâce ; l'*adagio* d'un beau sentiment, d'une ligne pure, interrompu par un épisode d'une coquetterie fine et d'un caprice riant ; le *scherzo* d'un arrangement très piquant, avec sa phrase grondeuse relevée par des répliques rythmées, et le *finale* d'un badinage, d'une élégance et d'une rapidité qui vous intéressent jusqu'au bout.

Quant à *Gallia*, c'est une composition puissante. Ce sont les lamentations de Jérémie qui ont fourni le texte de l'œuvre. La note ne varie guère. Désolation de la nation meurtrie, imprécation du peuple victime. Cela se tient sans cesse dans cette couleur sombre et ce sujet sinistre. Jérusalem, vous entendez bien, c'est une Jérusalem qui est à nos portes, qui a vu l'ennemi s'asseoir à son foyer, qui a vu ses enfants sanglants et dispersés. Point d'éclaircie dans ce tableau ténébreux. Et pourtant, nulle monotonie. L'effet grandit sans cesse et l'émotion monte. C'est encore là de la musique qui vient des entrailles, l'auteur a bien éprouvé ce qu'il a dit ; lui qui a si bien vécu ses chants amoureux, il a vécu aussi ces lamentations et ces colères.

Le début de *Gallia* est d'une tristesse morne et vigoureuse. C'est grand et c'est simple. Mais le pathétique a toute son intensité dans le finale de l'œuvre. La phrase exposée par la voix de la Patrie a une ampleur saisissante. Et quand l'orchestre tout entier et le chœur la reprennent, quand ils jettent toutes leurs sonorités sur cette mélodie

puissante, quand tous les accents s'élèvent et que toutes les forces grondent, la sensation est unanime et la grandeur est atteinte. *Gallia* n'emprunte rien aux artifices et aux violences; c'est la beauté ferme et l'émotion tragique.

Nous ne disons rien des autres compositions où les variétés, les délicatesses, les énergies du maître se sont déployées. On les connaît, elles sont mises à leur rang, et nous n'aurons pas la naïveté de découvrir *Faust*, non plus que *Mireille*, ou la *Reine de Saba*.

Meilhac & Halévy

LA CIGALE

2 mars 1878.

La Cigale, de MM. Meilhac et Halévy, est une vieille histoire, contée d'une façon neuve. Le fond et l'action de la pièce sont empruntés à deux ou trois opéras-comiques naïfs. Mais la forme a les curiosités les plus récentes, et le détail est de la plus actuelle observation. Cette banalité traitée ingénieusement, ces aventures connues qui deviennent des inventions rares, composent un ensemble très amusant.

Il importe peu que *la Cigale* ait des parentés quelconques avec *Mignon*, *la Fille du Régiment*, *les Saltimbanques*. On se demande seulement si l'œuvre a ces esquisses parisiennes d'une touche si exacte, où sont notés les formules, les attitudes, les tics du moment présent, et qui seront plus tard des croquis à consulter. Et comme ces mérites-là sont propres à MM. Meilhac et Halévy, qu'ils

sont la spécialité de leur maison, on comprend l'intérêt que les piquants accompagnements de *la Cigale* donnent à ses anciennes chansons.

Cette *Cigale* est une petite saltimbanque délivrée par le peintre Marignan des entreprises de M. Carcassonne, de M. Bibi et de M. Filoche. M. Carcassonne est le directeur de la Cigale, et MM. Bibi et Filoche sont ses camarades. La Cigale se trouva fort dépourvue, non pas quand cette bise fut venue, mais quand cette ardeur fut déclarée. Heureusement, le peintre Marignan l'a recueillie et rachetée.

Ce Marignan est un beau garçon, muni d'une honnête aisance, et qui fait de la peinture intentionniste. Les impressionnistes sont dépassés ; ils s'attardent encore dans de piteuses concessions, et leur art a gardé des poncifs. L'exposé de la doctrine intentionniste est de la satire excellente, et l'on y raille très bien ces prétentions et ces extravagances qui font d'une ignorance un système. Marignan se contemple dans sa peinture, comme il s'admire dans sa beauté. Ce narcissisme n'arrête pas la passion folle de la Cigale. Sa reconnaissance est devenue tout de suite un amour violent.

Ici se mêlent les banalités voulues de la pièce et ses fines observations. La Cigale est une enfant enlevée par des saltimbanques à des parents non moins riches que nobles. Elle retrouve une vraie famille, très fière, et elle y transporte ses talents d'équilibriste et de danseuse de corde. On a vu des gaîtés pareilles atténuées, comme il convient dans un opéra-comique, dans *la Fille du Régiment*. Mais ce vieux thème est rajeuni dans *la Cigale* par des hardiesses

qui ne touchent jamais à la vulgarité et par des moqueries toujours fournies par le ridicule qui vient de paraître. Cette mixture a beaucoup de saveur et il est agréable de voir ces conventions primitives piquées sans cesse de réflexions ironiques.

Il est bien inutile de vous dire les épisodes différents de *la Cigale*. Marignan est peu sensible à la gratitude fiévreuse qu'il inspire. Il est aveuglément épris de Mlle Adèle, canotière par occasion, femme conciliante par tempérament, trompant le beau Marignan pour son chétif élève, Michu. Cet aveuglement ne tient pas naturellement devant des preuves de trahison qui crèvent les yeux. Marignan, dont les yeux sont dessillés d'abord à propos d'Adèle, ensuite à propos de Catherine — une même créature en deux exemplaires — se console avec une théorie sur les bizarreries de la nature. Il paraît que la nature est toujours attentive à railler les situations. Et, quand elle doit faire un homme aimé des femmes, au lieu de lui donner la tête d'Antinoüs, elle lui ménage la piteuse figure d'un Michu. Telle est la théorie qui empêche Marignan d'en vouloir jamais à son traître disciple. Michu est roi parce qu'il s'appelle non lion, mais singe. On reconnaît là le procédé favori de M. Meilhac. Les malices qu'il aime le mieux sont celles qui retournent les vérités ou les formules ordinaires. Notre temps a adopté un répertoire moqueur, comme le temps précédent avait adopté un répertoire solennel.

On raconte que Henri Monnier s'était si bien pénétré de son type fameux de Joseph Prudhomme, qu'après avoir expliqué les phrases de l'élève de Brard et Saint-Omer

pour les ridiculiser, il les faisait servir, involontairement, à son propre usage. La création s'emparait à son tour de son créateur. Il arrive quelque chose de semblable à MM. Meilhac et Halévy : ils reproduisent, avec une observation très sûre, la désinvolture factice et les ricanements obstinés qui constituent la conversation à la mode. Après quoi, en leur propre et privé nom, ils reprennent la suite des mêmes affaires, ils continuent cette application persistante d'un persiflage qui atteint tout. C'est le même système servant à ceux qui sont si plaisamment croqués et à celui qui met tant d'art à les bien croquer. Seulement, ce système pareil et un peu énervant est manié par des esprits de ressources différentes. Et les ressources de MM. Meilhac et Halévy sont de celles qui savent se renouveler et s'affiner.

Il faut aller voir après quelles traverses la Cigale en vient à ses fins, qui sont d'épouser le beau Marignan et de faire souche avec lui de gentilshommes artistes. Nous aimons mieux ne pas suivre ce détail, très curieux sans cesse, dont le prix est dans la justesse du trait, dans l'imprévu de l'expression. Jusqu'au dénoûment banal de cette banale histoire, les scènes, les attitudes, les paroles sont relevées constamment de pointes ingénieuses. Il n'y a pas de dialogue moins naïf que celui de *la Cigale*. Mais cette corruption est bien jolie et elle est bien ressemblante. Les auteurs, qui voient si bien ce qui les entoure, ont des instruments de précision pour fixer exactement les moindres lignes et les moindres nuances. Leur pièce est un album de croquis grands comme l'ongle. Mais la réalité s'est introduite dans la ténuité de l'exécution. Tous ces

petits dessins rassemblés ont d'abord beaucoup de gaieté, et ils seront fort utiles ensuite à ceux qui voudront reconstruire la surface actuelle des gens et des choses. Le malheur de ces peintures instantanées, c'est qu'elles ont une vérité très limitée.

Le moment où je parle est déjà loin de moi,

a dit Boileau. Cela pourrait s'appliquer à la comédie moderne, telle que l'entendent et la disposent MM. Meilhac et Halévy. Le moment qu'ils ont si finement observé et si spirituellement rendu n'est qu'un moment. On peut mettre beaucoup de sagacité, beaucoup de verve, beaucoup de distinction même en étudiant les tics d'une société. Mais les tics sont fugitifs. Et le talent qui parvient à les montrer dans leur familiarité sincère ne peut faire que ses preuves de pénétration et de dextérité.

Les mérites qui s'exercent sur de petits sujets ne sont pas minces forcément. Et ceux de MM. Meilhac et Halévy sont solides à leur manière comme ils sont souples. On a rarement vu ces moyens-là rassembler, dans un cadre faux, plus de détails fidèles et amusants que dans *la Cigale*. *La petite Marquise* avait des inventions et des satires d'une autre portée et quelques mots profonds de la meilleure comédie. Mais la moquerie y était si subtile que la fatigue se mettait de la partie. Cela visait surtout le dilettantisme de la blague. *La Cigale* a moins de raffinement, et c'est pourquoi elle a paru plus réjouissante. Elle a plus de gaieté et moins de rareté. Ses conventions la poussent et sa verve l'enlève.

La Cigale est jouée avec autant de sûreté que de vivacité. Mme Céline Chaumont est l'audace, la fantaisie et en même temps la sincérité de cette comédie. Son art n'a pas un instant de répit ni de faiblesse, et il donne un sourire ou un relief dans les moindres mots. Mais cette manière très étudiée et très soutenue s'accommode des apparences de la conviction. Mme Chaumont raille tout le monde, mais elle ne raille pas son personnage. Tous les petits traits, si fins, si curieux, qu'elle entasse, ont tous de la vie et composent un ensemble vivant. C'est artificiel, si vous voulez, mais avec une animation, un intérêt, une variété des plus remarquables. Mme Chaumont a du comique, et elle a une certaine passion, qui arrive à la vérité par la fantaisie. On comprend quel a dû être le succès de cette grâce originale et de cette tendresse qui pleure d'un œil et qui rit de l'autre.

DÉCORÉ

8 octobre 1888.

Ne prenez pas garde à ce titre : *Décoré*, qui ne s'applique qu'à un des incidents, à un des détails plaisants de la comédie nouvelle de Meilhac. Elle pouvait s'appeler aussi *le Voyage sentimental* ou *la Chambre bleue*. Car Meilhac n'a pas à redouter de prendre un titre à Sterne où à Mérimée, sa raillerie, son esprit, son observation ayant un tour et un piquant dont les autres railleurs n'ont pas usé. Mais il est puéril de discuter les titres. Et *Décoré* est bon si la pièce est bonne.

On vous l'a déjà dit que la pièce est bonne et que Meilhac, bornant ici son ambition à traiter un seul sujet, ne composant pas une curieuse mosaïque de scènes vivantes et diverses, de délicates satires, a satisfait du même coup et le public le plus subtil, et le plus naïf. Entendons-nous. Une comédie de Meilhac a toujours besoin d'auditeurs qui goûtent la vérité de ses mots et l'ironie de ses événements. Il ne suffit pas d'y ouvrir les yeux, pour démêler les choses et s'en amuser. Le deuxième

acte des *Surprises du divorce* pourrait avoir de ces spectateurs, peu familiers aux finesses du langage, et que la force de cette situation comique secouerait quand même. Mais le comique de l'auteur de *Décoré* perdrait trop à être rendu par des effets de scène et de gestes ; sa saveur est dans la justesse moqueuse de toutes les paroles. Donc, ce public naïf, qui a été pris, comme l'autre, aux gaietés de *Décoré*, ne doit pas être d'une naïveté insoucieuse des dessous du dialogue. On a voulu dire seulement que ceux qui ne se plaisent pas à trop d'épisodes, même délicieux, s'ils sont trop artificiellement rattachés, qui veulent une comédie claire, animée, avec un petit intérêt soutenu et une petite complication dénouée, auront tout cela dans la présente comédie. De même qu'auront leurs régals particuliers ceux qui ne tiennent qu'au détail exquis, à une pénétration sûre de la modernité.

Décoré a les trois personnages inévitables, le mari, M. Colineau, sa femme, Henriette, et leur ami, Édouard Dandrésy. Leur aventure est simple. Édouard, qui est un passionné, fait une cour ardente à Henriette. Celle-ci, peu romanesque et de tempérament paisible, est tentée par cet amour agité. Le mari ne voit rien, il est tout à une escapade qu'il arrange, à un voyage d'un jour et de ce qui s'ensuit avec une comtesse Corassi, une belle et honnête dame qui retourne à Rome, et qui consacrerait bien quelques heures à Mâcon pour causer avec l'aimable Colineau de ses affaires embrouillées et de ses notes en souffrance. Henriette a sa crânerie et aussi sa raillerie, en voyant son mari se prévaloir de sa froideur à elle, pour n'être point inquiet du petit

trouble, de la curiosité émue qu'elle n'est pas fâchée de dénoncer! Colineau traite ces avertissements et ces scrupules avec la légèreté d'un homme qui ne se croit pas sot, puisqu'il sourit de ce qui le pourrait alarmer, et à qui ses propres velléités galantes ferment les yeux et bouchent les oreilles. C'est lui qui engage sa femme à faire une petite excursion à Barentin, chez sa cousine, pour se remettre au calme.

Voilà les événements du premier acte. Par eux-mêmes, ils ont leur piquant. Mais les événements, chez Meilhac, sont ce qui compte le moins. Le rare et le réjouissant de l'aventure, c'est comment les personnages s'y dévoilent, quels mots de caractère ils disent, avec de la conversation courante, enjouée, qui semble être ce qu'on entend tous les jours; c'est l'ironie de l'auteur qu'on sent en ce dialogue, qui est cependant le naturel dialogue de ces personnages.

Henriette est charmante, d'une franchise alerte, avec la petite pointe de bravade des femmes d'à présent, assez froide, en effet, comme le lui dit un peu lourdement son mari, touchée pourtant par l'amour d'Édouard Dandrésy et par ses désespoirs naïfs. Elle a été choquée, elle sait qu'elle doit être choquée par une proposition inouïe de cet amoureux qui a osé souhaiter, et le lui dire, de passer un jour avec elle à Harfleur. Mais comme elle reconnaît gentiment qu'elle n'est pas aussi étonnée, ni indignée, qu'elle le devrait! Comme ses confidences, loyales et un peu moqueuses, à son mari, n'ont aucune convention, nous font bien voir l'espèce d'honnêteté que peut avoir une

femme si fine, qui sait tout du mariage, sans être irrésistiblement poussée à savoir le reste.

Édouard Dandrésy est un chevaleresque, car ne croyez pas que M. Meilhac ne voie que des « blagueurs », en notre temps de blague voulue et de formules boulevardières. Mais c'est un chevaleresque, n'ignorant pas le ridicule de trop hauts faits et de trop généreuses paroles, et qui donne son héroïsme pour une nervosité. « C'est nerveux, » nous dit-il, quand il explique son intervention en faveur des chiens écrasés, des chevaux roués de coups, ou des pêcheurs qui se noient. Cet Édouard est tout frémissant de passion, et la malicieuse Henriette, à qui on n'en fait pas accroire, la distingue bien, dans les regards et le son de voix d'Édouard, cette sincérité de passion. Mais il frémit, sans phrases dramatiques. Son emballement a des mots plaisants, le ton du jour, tout en étant vrai. Un amoureux, qui a des échappées émouvantes avec des naïvetés comiques, qui se justifie de ses entraînements, par l'habitude qu'on a autour de lui de railler le troubadouresque, est un amoureux assez original et bien actuel.

C'est la marque de toutes les scènes, de toutes les conversations de la pièce, d'avoir, avec la légèreté caractéristique de langage du moment présent, les sentiments, l'allure des mœurs, le train de vie des gens du monde, d'une certaine société élégante que nous coudoyons. Cette fine analyse, ces tableaux ironiques, dont l'ironie chez l'auteur n'a jamais de soulignements, de satire directe, se retrouvent même dans les épisodes extravagants, dans la fantaisie de la pièce. Après ce premier acte d'exposition ori-

ginale, d'aventure d'amour si piquante, où la façon est si neuve de mettre en fuite le mari, la femme et l'amant en expectative, le deuxième acte est d'un mouvement fou, et on dirait que la farce y envahit la comédie, que les inventions burlesques y interrompent, à chaque instant, la psychologie railleuse.

Oui, ce deuxième acte, avec la fête qu'on y donne à un prince nègre de la Sénégambie occidentale, avec les discours éloquents et administratifs du sous-préfet de Harfleur à l'hôte et à l'ami de la France, avec l'épisode du lion rugissant que le chevaleresque Dandrésy fait rentrer dans sa cage à grands coups de parapluie, avec les allées et venues bouffonnes qui s'y succèdent, ce deuxième acte est d'un vaudeville à gros effets pittoresques.

Mais tout cela, toute cette fantaisie débridée sert à nous faire mieux pénétrer en les vrais sentiments, en l'individuelle nature de Mme Henriette Colineau, en ses tergiversations, en son curieux et si féminin mélange d'entraînements d'imagination, de refroidissements de raison, de désenchantements d'impatiences. Elle va aimer le passionné Edouard, elle l'aime déjà, mais le plus beau de sa passion à ce passionné-là lui tourne à mal; il est héroïque malencontreusement, il se met en des postures piteuses et en des accoutrements lamentables. Et les incidents énormes du deuxième acte aidant à la fine comédie que Meilhac nous détaille des hésitations d'Henriette, des maladresses généreuses d'Édouard Dandrésy, de toutes ces prises, interruptions, reprises, et finalement suppression du dialogue amoureux de ces deux amants manqués!

Puisqu'ils se sont manqués, à cette bonne occasion que Mme Colineau ne cherchait pas, mais dont elle a eu un instant la curiosité, la sincérité, le désir tout excité, elle ne s'y laissera plus reprendre. Elle aime encore mieux pardonner à son mari, dont elle démêle bientôt, en malicieuse qu'elle est, l'expédition galante à Mâcon, et dont elle s'amuse à se faire avouer humblement tous les incidents, elle aime encore mieux partir avec lui pour un nouveau voyage de noce. Conclusion un peu amère, ironie assez desséchante. On n'y traite pas l'amour, dans ce *Décoré*, avec des encouragements et des complaisances. Celui qui aime, car il aime réellement, cet Édouard renvoyé avec une gentillesse moqueuse, a tous les emplois ridicules de la pièce. Le mari, un peu empêché dans ses aveux, et de piètre mine auprès de sa femme qui l'accable de sa spirituelle indulgence, a cependant toutes les sortes de joies. Il a été parfaitement heureux, avec la comtesse Corassi, à laquelle il a exprimé son ivresse reconnaissante par cette phrase délicieuse : « Ah! comtesse, si vous devez aussi quelque chose à votre lingère, dites-le moi ! » Et il retrouve une séduisante petite femme, fidèle, instruite de tout, et qui n'en prend pas ombrage, au contraire, toute disposée à un renouveau de son union conjugale. C'est de la morale, assurément, et ce *Décoré* est de bon exemple. Mais quelle jolie morale de désabusé, quel bon exemple à expérience et à désillusion, quelle corruption charmante, quelle sagacité triste dans cette leçon sage !

Il y a bien des années que nous louons l'observation profonde, l'esprit subtil, la rare faculté de M. Meilhac de

montrer les vrais signes du temps, les vraies figures et les vraies mœurs contemporaines. Quand il faisait avec Halévy ces hardies satires de *la Belle Hélène* et de *La Grande-Duchesse*, nous n'avions garde de n'y voir que des fantaisies divertissantes. Et pour l'avoir goûté alors, pour l'avoir jugé autrefois comme un maître original, un de ceux chez qui l'on pourra étudier des types et des façons de notre société, nous n'en sommes que mieux fondé à tout aimer de *Décoré*, même sa bouffonnerie, à nous délecter d'une pièce si gaie, qui est une analyse si délicate et un si minutieux tableau.

Mme Réjane joue le rôle d'Henriette Colineau, comme si elle ne le jouait pas, comme si elle avait l'esprit, la malice, la grâce, le peu de candeur, avec les bons mouvements de cette Parisienne exquise. C'est la vérité à son point, et la nature avec son allure libre; mais on sent bien, sans voir où c'est fait et comme c'est fait, l'art savant d'un pareil jeu. Toutes les gradations et dégradations de sentiment d'Henriette, en ce deuxième acte, perpétuellement onduleux, Mme Réjane les a marquées avec des riens d'intonations et de mouvements. Nulle insistance, et le va-et-vient de cet état d'âme si féminin était accusé en ses moindres replis. Mme Réjane a été bien séduisante, bien amusante, et elle a été comédienne de toute sa personne, de paroles, et de gestes, et d'attitudes.

Alfred Hennequin

ET

Albert Millaud

NINICHE

26 novembre 1878.

Niniche, comédie en trois actes de MM. Alfred Hennequin et Albert Millaud, a eu, au théâtre des Variétés de Paris, près de trois cents représentations. On pourrait borner à cette mention le compte rendu de la pièce. Y a-t-il dans *Niniche* une idée, des scènes, des personnages, de l'observation, de l'esprit ? Il y a trois cents représentations. Trois cents représentations, c'est comme le *Sans dot* d'Harpagon : « Voilà qui décide tout, cela s'entend. »

Nous n'avons garde d'admettre que ce prodigieux succès n'ait aucune explication satisfaisante. *Niniche* a de la gaîté. Il s'en faut de peu qu'elle n'en ait pas. Si on n'a pas le rire facile et l'humeur accommodante, ces trois actes

tumultueux paraîtront plus fatigants que comiques. Mais une pièce, où les personnages ne cessent d'échanger leurs pantalons, possède déjà une cause si assurée d'amusement, qu'il est superflu de lui demander des qualités plus originales. Et il a été bien prouvé, à Bruxelles comme à Paris, qu'aucune maussaderie ne tient contre des pantalons qu'on met pour nouer l'intrigue de la comédie et qu'on ôte pour l'embrouiller.

Cette gaîté de *Niniche* a beaucoup de hardiesses. On disait de l'esprit d'une femme, fameuse par ses libertés : « Son esprit consiste à dire ce qui ne devrait pas lui passer par la tête. » Les hardiesses de *Niniche* sont de celles qu'on n'avait pas coutume de faire passer par la scène. Il y a là des canapés réconciliateurs et des massages réparateurs qui ne se bornent pas à tout indiquer, et qui tiennent à tout étaler.

Mais tout est pur aux purs. On sait qu'un des auteurs de *Niniche*, M. Albert Millaud, est un chroniqueur politique, de principes sévères, de sarcasmes vertueux, défendant le trône et l'autel avec véhémence, flétrissant avec une satire, qui a autant d'autorité que de conviction, la licence et la vulgarité des mœurs républicaines. Nos journaux cléricaux reproduisaient dernièrement une page très rude de ce Père de l'Église contre les libres penseurs. Un écrivain si orthodoxe n'a des audaces que pour une fin édifiante. Il est donc probable que les culottes et les excitations de *Niniche* ont des desseins moraux qui se seront dissipés dans l'éblouissement joyeux qu'elles ont produit. La verve de ces inventions plaisantes a tout emporté. On

n'a pas médité les enseignements de M. Millaud ; mais on s'est réjoui de l'abondance et de la nouveauté de son imagination.

Le sujet de *Niniche* n'est pas compliqué. Il s'agit d'une femme charmante, ayant double rôle et double visage, tantôt Niniche et tantôt comtesse Korniska. On la voit d'abord épouse d'un vrai comte, et n'ayant connu ensuite que les contes des *Mille et une nuits*. Elle est fort séduisante sous ces deux aspects, avec les alternatives prévues de réserve et d'abandon.

Parmi les lettres diverses que Niniche a mises en circulation, se trouvent des lettres passionnées avec détails, photographies, quelque chose comme un livre défendu, orné de dessins explicatifs. La comtesse Korniska veut naturellement rentrer en possession de cette littérature crébillonne qui est restée déposée dans un des meubles de la défunte Niniche. Tel est l'intérêt de la pièce : cette chasse à des lettres trop sincères, qui passent en toutes sortes de mains, avant de revenir à la petite main qui les a écrites.

C'est dans cette expédition que le talent particulier de M. Alfred Hennequin, un des auteurs de *Niniche*, trouve à s'exercer. C'est là que les portes s'ouvrent et se ferment, que les personnages se poursuivent et ne se rencontrent pas, qu'on prend un baigneur pour un diplomate, une vieille marchande pour une jeune femme galante, le comte Korniski pour le roi de Pologne. M. Hennequin a l'habitude de ces mêlées, et il y précipite ses personnages en homme habile qui saura bien les dégager. On peut se fati-

guer de certains mérites, d'un esprit trop subtil, d'une observation trop minutieuse, d'une réalité trop dramatique. Mais on ne se fatigue pas de cet effet comique : un porteur d'eau qui est pris pour un ministre. Cette invention est toujours divertissante. Et M. Hennequin s'entend à la reproduire, à la varier, à faire de temps en temps du porteur d'eau un huissier et du ministre un financier, à multiplier les courses et à accumuler les quiproquos.

Niniche a l'agitation, ou plutôt la trépidation qui est la verve de ces sortes d'ouvrages. Joignez à ces allées et venues des personnages, les allées et venues des pantalons qu'on ôte et qu'on remet, et vous comprendrez que la pièce rebondisse sur les cascades du rire. On y peut entendre du reste quelques menus propos et joyeux devis, qui n'en sont que plus plaisants pour être fort connus. « Ce mot n'est pas assez usé, disait M. Scribe ; il ne sera tout à fait drôle que lorsqu'il aura encore servi. » *Niniche* a quelques mots d'une amusante maturité, et telle que la réclamait M. Scribe.

Il est bien entendu que la comédie finit à la satisfaction de la comtesse Korniska, que les lettres de Niniche sont reprises et détruites et que Niniche a disparu pour ne plus laisser voir qu'une comtesse d'élégance parfaite, de tenue irréprochable, de coquetterie discrète. Chacun reprend son nom et son rôle, les baigneurs fantasques redeviennent baigneurs fantasques, les diplomates extravagants redeviennent diplomates extravagants, et la pièce finit faute de travestissements. Elle n'est pas neuve, elle n'est pas fine, elle n'est pas vraie, elle n'est pas curieuse. Mais

toutes ses négations valent une affirmation. Et elle est incontestablement joyeuse. Paris l'a prouvé pendant dix mois, et Bruxelles n'aura qu'un mois pour le prouver à son tour.

Mme Judic est le charme et le sourire de *Niniche*. Elle met dans cette pièce de moyens violents et d'épaisse gaieté son art délicat. Les vulgarités qui l'entourent ne l'entament jamais, et sa finesse passe agréablement à travers les hardiesses. Mme Judic, qui a la séduction du regard et de la voix, n'a pas moins d'originalité dans le comique que de justesse dans la grâce. Elle est fort amusante dans les parodies qu'elle indique d'un trait si net, et où elle ne dépasse jamais la mesure. Et elle donne aux paroles de gentillesse ou d'émotion un irrésistible accent. On sait les mérites de la chanteuse, et cet art de faire d'un couplet toute une scène, en gardant le rythme et la sonorité de la phrase musicale. La comédienne n'a pas moins d'habileté. Mme Judic a de la délicatesse et de la verve. Elle use avec un talent très varié de ses dons personnels et charmants.

Shakspeare

HAMLET & OTHELLO

*A propos des représentations d'*Ernesto Rossi

4 avril 1876.

La gloire de Shakspeare n'a pas souffert des représentations d'*Othello* et d'*Hamlet* qu'Ernesto Rossi nous a données. Nous sommes loin des temps où cette gloire était en France, comme on l'a dit, un paradoxe et un scandale. Alors il était de bon goût de railler celui que Voltaire avait appelé, tour à tour, un Homère et un Gilles. Nous ne répéterons pas les invectives si connues dont Shakspeare a été accablé. Les vents ont changé et le courant s'est retourné. De même que les critiques à la suite et les connaisseurs qui acceptent des mots d'ordre faisaient des variations sur les grossièretés et les folies de l'auteur d'*Hamlet*; de même, aujourd'hui, ce groupe docile fait d'incessantes variations sur les sublimes profondeurs et les exquises délicatesses du même auteur. Il est donc absolument inutile de combattre pour le génie du grand tragique. La convention s'en est mêlée. La protection constante de Shakspeare est un

trop exacte pour nous. Nous avons la rhétorique du terme brutal, comme on avait autrefois la rhétorique de la périphrase élégante. Nous avons le parti pris de glorifier Shakspeare, comme on avait autrefois le parti pris de le dédaigner.

Mais nous ne voulons pas proscrire ce zèle, quoiqu'il n'ait pas toujours la mesure et la justesse, les raisons et les louanges frappantes. Et nous constaterons surtout que des interprétations des œuvres de Shakspeare, comme celles qu'Ernesto Rossi vient de nous faire entendre, doivent étendre encore et renouveler la foule des admirateurs du poète.

Après *Othello*, nous avons eu *Hamlet;* après le drame de l'action même, le drame de l'angoisse, de l'indécision, de la volonté impuissante. Gœthe, dans son beau commentaire d'*Hamlet* qu'on a tant de fois et si justement cité, résume bien le rôle dans cette simple phrase : Shakspeare a voulu nous montrer une âme chargée d'une grande action et incapable de l'accomplir. Et il ajoute cette image saisissante : un chêne est planté dans un vase qui ne devait porter que des fleurs charmantes; les racines s'étendent et le vase est brisé. Nous sommes loin du modèle de piété filiale que le bon Ducis avait cru entrevoir. Mais nous sommes dans un caractère complexe, dans une tragédie qui va des résolutions de la conscience aux égarements de l'esprit, qui oscille entre la soumission au devoir et les terreurs d'une imagination hallucinée.

L'historien de la littérature anglaise, M. Taine, a caractérisé, lui aussi, cet Hamlet ondoyant en quelques phrases

qui disent tout : « Hamlet n'est pas maître de ses actions; c'est l'occasion qui les lui dicte; il ne peut pas méditer le meurtre, il doit l'improviser. L'imagination trop vive épuise la volonté par l'énergie des images qu'elle entasse et par la fureur d'attention qui l'absorbe. Vous reconnaissez en lui l'âme d'un poète qui est fait non pour agir mais pour rêver, qui s'oublie à contempler les fantômes qu'il se forge, qui voit trop bien le monde imaginaire pour jouer un rôle dans le monde réel, artiste qu'un mauvais hasard a fait prince, qu'un hasard pire a fait vengeur d'un crime et qui, destiné par la nature au génie, s'est trouvé condamné par la fortune à la folie et au malheur. Hamlet, c'est Shakspeare, et au bout de cette galerie de figures qui ont toutes quelques traits de lui-même, Shakspeare s'est peint dans le plus profond de ses portraits. »

Nous aimons à transcrire ces analyses et ces définitions curieuses. Il y en a bien d'autres qui ont leur prix. Tous les critiques savants ou ingénieux se sont exercés autour de cette physionomie qui mêle à une si évidente réalité une fantaisie si exubérante. C'est un des types du théâtre qui ont été le plus étudiés et creusés. Et c'est un de ceux qui ont la gamme la plus vaste de passions, d'étrangetés, de vérité familière et de poésie raffinée.

Aussi quel thème varié, et quel sujet fécond pour un artiste capable d'animer tous ces traits-là, de leur donner le relief et la vie ! Rossi, dans Othello, nous avait fait voir et toucher pour ainsi dire toutes les violences d'un tempérament déchaîné, et cette science pourtant qui, dans les emportements de la jalousie, sait marquer les effusions de

faveur de Richard Burbage et de ses compagnons. « Il est homme célèbre, notre Roscius anglais, et celui qui sait le plus admirablement adapter l'action aux paroles et les paroles à l'action. » On reconnaît les expressions mêmes dont Shakspeare s'était servi dans sa belle scène des comédiens, et qu'on n'a plus oubliées.

On pourrait appliquer à Rossi ce qu'on appliquait à Richard Burbage. La voix et le geste se combinent étroitement pour nous donner un ensemble vivant, pour mettre la réalité dans la science et la réflexion dans l'abandon. Le rôle est composé avec une sagacité patiente, et il est reproduit avec verve, franchise et vigueur. Pour la construction de ce personnage multiple, tous les matériaux dont dispose l'art du comédien ont été lentement amassés, et l'exécution pourtant est faite avec sûreté, décision, nous allions dire facilité. C'est que l'art véritable ne laisse pas voir ce qu'il a coûté de préparations. Rossi assurément est un artiste de vaste et incessant labeur. Mais nous ne voyons pas ce travail persévérant sous les effets qu'il entasse et les vérités qu'il obtient.

ROMÉO & JULIETTE

M. Henry Irving et Miss Ellen Terry

19 septembre 1882.

Si vous le voulez bien, nous rendrons compte d'une curieuse représentation anglaise. Il faut varier ses plaisirs. C'est pourquoi nous sommes allé entendre, après *Rédemption* de Gounod au festival de Birmingham, le *Roméo et Juliette* de Shakspeare au Lyceum-Théâtre de Londres. M. Taine, dans ses *Notes sur l'Angleterre*, dit « que Shakspeare lu fait maintenant plus d'effet que Shakspeare représenté, » et il ajoute : « Je vois moins bien ces personnages quand ils me sont montrés par l'intermédiaire d'un acteur. »

Cela dépend de l'acteur. Au Lyceum-Théâtre, nous avons eu la chance d'avoir, comme Roméo, M. Henry Irving, et, comme Juliette, miss Ellen Terry. Ce sont, présentement, les deux comédiens les plus renommés de l'Angleterre. M. Henry Irving, qui est directeur de théâtre

en même temps qu'il est artiste, a apporté la même science à la mise en scène des drames de Shakspeare, à la restitution du décor, du costume, du mouvement de la pièce, qu'à l'interprétation de toutes les paroles et intentions du poète. Cet « intermédiaire », comme dit M. Taine, ne nous a pas paru obscurcir l'œuvre. Il est certain que l'auteur des *Notes sur l'Angleterre* a assez d'imagination et de clairvoyance pour voir distinctement, dans sa propre vision, les personnages de Shakspeare. Mais M. Henry Irving et miss Ellen Terry, s'ils ne peuvent pas commenter tous les traits d'observation de Shakspeare, ouvrir tout son magasin de documents humains, ont mis devant nos yeux les faits et gestes de Roméo et Juliette, nous ont fait entendre quelques-unes de leurs vraies paroles. Et un pareil spectacle a pourtant une impression, un quelque chose que ne peuvent pas obtenir l'analyse la plus sagace et la critique avec ses vues les plus pénétrantes.

Il nous semble même qu'à la lecture, le maniérisme de Shakspeare, la préciosité dans la galanterie, dans le tragique ou dans le bouffon, qui se mêlent à tant de mots si profonds, qui sont le langage de tant d'êtres si vivants, nuisent parfois à l'émotion. Tandis qu'à la scène, ces contournements d'expressions se perdent dans la prodigieuse réalité des personnages et dans la marche de l'action. La phrase affectée, *l'euphuisme*, comme on disait alors, ne rapetisse pas, à la représentation, l'effet dramatique de Shakspeare. Ce diable d'homme est si évidemment homme de théâtre, que son style, quand même il n'est pas bon, est encore excellent pour le théâtre. A une place moins haute,

avec bien moins de génie, on a vu le même résultat obtenu par Beaumarchais, dont certaines phrases prétentieuses et de mauvais tour, sont pourtant des coups droits au public.

Roméo et Juliette, joué par M. Irving et miss Ellen Terry, nous a donc remué autant qu'intéressé. Cet intérêt est tout d'abord excité par une mise en scène qui a la recherche constante de la vérité. Nous sommes loin, avec les vingt-deux décors dans lesquels se déroule au Lyceum-Théâtre le drame de Shakspeare, des écriteaux ou des toiles quelconques, chargés d'indiquer, en 1591, les différents lieux de l'action. 1591 est la date probable du *Roméo et Juliette* sous sa forme primitive. Quant au drame définitif, à celui qui est si fidèlement rendu avec un nouveau cadre au Lyceum-Théâtre, il doit avoir été terminé vers 1599, ainsi que le prouve le titre de l'édition publiée, cette année-là, par Cuthbert Burby : « *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette, nouvellement corrigée, augmentée et amendée, telle qu'elle a été souvente fois jouée publiquement par les serviteurs du très honorable lord chambellan.* » On avait le titre un peu long et circonstancié, en 1599.

Ces vingt-deux décors, — vingt et un, pour être plus exact, car le décor de la *Chambre de Juliette* reparaît deux fois, — sont des peintres Hawes Craven, Cuthbert et Telbin. Ils ne sont pas tous d'une bonne perspective et d'une couleur juste. Le goût violent de l'Angleterre s'est introduit dans ces intérieurs et ces paysages italiens, comme il a choisi certaines étoffes des costumes, du reste très

curieux, des Capulets et des Montaigus. Mais le *jardin*, qui sert à la fameuse scène du balcon, et la *chambre de Juliette*, où l'on entend « l'alouette, la messagère du matin, » et où l'on voit les « lueurs jalouses qui dentellent le bord des nuages à l'Orient, » sont deux tableaux charmants, où la poésie vient de la réalité, où l'on est dans le milieu et l'atmosphère du drame. Le jardin, avec ses vrais arbres, très artistement plantés, et dont le feuillage semble s'agiter, le balcon, un peu bas, à l'italienne, où Roméo peut toucher la main de Juliette, où Juliette peut dire de tout près à Roméo : « Mon amour, je te l'ai donné avant que tu l'aies demandé, et pourtant je voudrais qu'il fût encore à donner, » le jardin et le balcon sont admirablement disposés, avec juste assez de fleurs, de branches d'arbre et de lumière. C'est un décor amoureux, le vrai décor de cette scène délicieuse, la plus belle scène de passion *avant* le bonheur, comme la scène de la chambre de Juliette est la plus belle scène de passion *après*.

La fidélité au texte de Shakspeare est plus importante que la fidélité des décorations et accessoires du drame. Aussi, M. Henry Irving a-t-il repris le dénouement de Shakspeare qui fait mourir Roméo avant le réveil de Juliette. Tel n'était pas le dénouement de la *Nouvelle* de Luigi da Porta, où fut conté, pour la première fois, en 1535, l'amour de Roméo et Juliette. En passant d'abord par la traduction française de Pierre Boileau, ensuite par les traductions anglaises d'Arthur Brooke et de William Paynter, la tragique histoire prit une conclusion nouvelle, que Shakspeare adopta, n'ayant pas connaissance, évi-

demment, de la tradition primitive de Luigi da Porta.

Le tragédien Garrick, persuadé que Shakspeare aurait plutôt suivi la version italienne, s'il l'avait connue, que la version anglaise où il avait puisé l'idée de son drame, Garrick n'hésita pas à refaire la scène finale de *Roméo et Juliette*, où les deux amants se retrouvent avant de mourir. C'est ainsi que la pièce transformée fut jouée par Garrick sur le théâtre de Drury-Lane. Elle n'eut plus d'autre dénouement, et c'est celui-là qui a servi au *Roméo et Juliette* de Gounod. Il n'a pas nui au compositeur, et ce dernier duo de Roméo et Juliette, ce duo qui n'est pas dans Shakspeare, est un des plus poignants morceaux de l'admirable partition. Les mots que la musique de Gounod a si justement notés : *les parents ont parfois des entrailles de pierre*, et *je te croyais morte, et j'ai bu le poison*, sont de Garrick. Ils auraient pu être de Shakspeare.

On a beaucoup loué et on a beaucoup blâmé Garrick se permettant de corriger Shakspeare. François-Victor Hugo, qui a commenté le poète anglais avec vénération, a écrit : « le drame de Shakspeare, corrigé par le chef de troupe, me fait l'effet d'un merveilleux tableau du Titien retouché crûment par quelque peintre de décor. »

C'est bien dédaigneux. Nous ne voyons guère le décor, l'artifice dans cette scène puissante, humaine, de Garrick. Mais, enfin, ce qu'un chef de troupe avait changé, un autre chef de troupe l'a rétabli. M. Henry Irving est revenu au vrai texte de Shakspeare, un texte — comme on peut le lire à la première page de l'édition de 1599 — « *imprimé*

par Thomas Creede pour Cuthert Burby et mis en vente à sa boutique près la Bourse. »

M. Henry Irving, qui a le souci de l'exactitude, comme directeur de théâtre et metteur en scène, n'est pas moins minutieux comme artiste. C'est ce qu'on appelle un acteur de composition. Il ne semble pas avoir des moyens naturels très favorables. Il n'a pas une bonne voix, une articulation très nette, des mouvements amples et aisés. Il n'est pas né comédien, il l'est devenu à force d'intelligence et de ténacité.

On entend, dans la diction haletante de M. Irving, et on voit, dans ses gestes apprêtés et nerveux, l'effort constant, la poursuite de ce qui est caractéristique et pittoresque. Cela ne l'empêche pas de produire de grands effets, avec ce talent étudié, soigneux de tous les détails. Mais il n'a pas cette sonorité de parole et cette soudaineté d'action par où les acteurs, qui ont le don, enlèvent leur public.

Le Roméo qu'il a composé de cette façon voulue est nécessairement tourmenté. Il paraît bien sombre, pour un amoureux si jeune et si ardent. On se représente mieux, avec cette voix et cette démarche heurtées, Hamlet, l'irrésolu, chargé d'une mission trop forte pour lui. M. Henry Irving a donné d'Hamlet une interprétation supérieure. Et quand Rossi, le tragédien italien, vint jouer *Hamlet* à Londres, son rival anglais lui rendit la lutte impossible. Le Roméo de M. Irving a peut-être gardé quelques traits de son Hamlet si universellement loué.

Notez aussi que M. Irving peut invoquer des paroles de son personnage, dénonçant ses humeurs noires. Quand

les jeunes amis des Montaigus projettent de s'introduire à la fête de Capulet et d'y danser, Roméo réclame le rôle de porteur de torche : « Sombre comme je suis, dit-il, je veux porter la lumière. » Et il dit encore : « Vous avez tous la chaussure de bal et le talon léger : moi, j'ai une âme de plomb qui me cloue au sol et m'ôte le talent de remuer. » Voilà des textes à l'appui des façons ténébreuses de Roméo. La question est de savoir si ces traits que Shakspeare a marqués sont des traits principaux, ceux qu'il faut surtout accuser. Des détails vrais, auxquels on donne trop d'importance, altèrent l'air du visage et l'allure de la personne. La mélancolie de Roméo ne doit pas éteindre sa jeunesse et sa passion.

M. Henry Irving est d'une réalité saisissante, où son art n'est plus trop tendu, dans le duel avec Tybalt, dans la scène de désespoir chez le frère Laurence et dans le réveil qui suit les paroles de la nourrice : « Voici, monsieur, un anneau qu'elle m'a dit de vous donner; monsieur, accourez vite, dépêchez-vous, car il se fait tard, » et dans la scène finale, quand Roméo descend au tombeau de Juliette traînant après lui le malheureux Paris qu'il vient de tuer. Dans la scène de la nuit de noce, dans cette fameuse scène de l'*Alouette*, M. Henry Irving a des mouvements et des étreintes où l'art ne se sent pas trop, où la nature a parlé. Mais c'est surtout miss Ellen Terry qui est délicieuse d'attitude, de charme, de ligne et d'accent dans ces adieux après l'entier abandon.

Le duel avec Tybalt est admirablement rendu par M. Irving. Cela ne ressemble pas du tout à ces combats de

théâtre, bien réglés, où il est visible que les deux adversaires échangent des coups comme ils échangeraient des répliques. Ce duel-ci est l'attaque furieuse de Roméo qui vient de voir tuer son ami Mercutio. On assiste à cette lutte enragée où les coups sont portés de si près. C'est frappant. La scène du tombeau, quand Roméo descend l'escalier du caveau en traînant le corps de Paris, est terrible, dans son obscurité presque complète. M. Irving y arrive au vrai tragique, où l'on ne songe pas à l'artifice, à l'habileté.

Nous n'aimons pas tout de cette interprétation laborieuse, saccadée de *Roméo et Juliette*, par M. Henry Irving. Mais tout est curieux, et cette composition méditée est d'un artiste de haute qualité. Nous avons accompagné Gounod qui voulait féliciter M. Henry Irving et miss Ellen Terry. « Maître, dit gracieusement le comédien au compositeur, on ne peut plus parler *Roméo et Juliette;* on ne peut plus que le chanter. » Après ce propos-là, on peut constater que M. Irving chante un peu dans *Roméo*. En tout cas, il y joue avec beaucoup de force, de science et d'originalité.

Miss Ellen Terry est une Juliette charmante. Ce n'est pas une Juliette frêle, et avec ses cheveux blonds et ses yeux bleus, elle est de belle taille et elle a de la vigueur. On l'a comparée à Mlle Sarah Bernhardt. Mais elle n'a pas la diction cadencée, le lyrisme de la dona Sol française. Sa parole cherche plus la vérité que le style. En quoi elle ressemble à Sarah Bernhardt, c'est dans la grâce et la variété de ses attitudes. Non que les mouvements soient pareils, qu'elle ait aussi ces lignes serpentines, ces enlacements qui ne sont pas les moindres mérites de dona Sol et

de Marguerite Gautier. Miss Ellen Terry a des poses qui sont à elle, des abandons dans les bras de Roméo qui sont du contour le plus séduisant et le plus juste. Dans la scène de *la chambre de Juliette*, Miss Ellen Terry, à demi perdue dans le rideau jaune de la fenêtre par où lui vient le jour, est un tableau d'autant de vérité que de poésie. Elle a bien du charme dans sa première rencontre avec Roméo, dans l'exclamation étouffée qui lui échappe au moment du premier baiser. On entend, dans cet *ah!* doux, étonné, que ce baiser d'un inconnu lui est allé au cœur.

Miss Terry a aussi le détail un peu méticuleux, le scrupule de bien marquer tout ce qui a pu être indiqué par Shakspeare. C'est ainsi qu'elle entre dans la cellule du frère Laurence d'une façon sautillante qui ne nous semble pas naturelle. Probablement, elle a voulu tenir compte de cette parole que Shakspeare prête à Laurence : « Voici la dame. Oh! jamais un pied aussi léger n'usera la dalle éternelle. » C'est très subtil d'intention. Mais l'effet produit n'est pas heureux. Par exemple, ce qui est d'une absolue réalité, c'est l'impatience de Juliette pendant que sa nourrice, qui doit lui faire le message de Roméo, s'épuise à tousser et ne peut parler. Cet essoufflement de la vieille et cette fièvre de Juliette forment une scène jouée à ravir.

Miss Ellen Terry est fort bien secondée par l'actrice qui représente la nourrice, Mme Stirling. C'est une comédienne de beaucoup de verve, et qui a, nous dit-on, de longues années de succès en Angleterre. Mme Stirling accuse toutes les hardiesses du rôle de la nourrice, bavarde, entremetteuse, de gaieté triviale, d'attendrissement facile. Cette

nourrice, de familiarité raisonneuse, est une des plus vivantes physionomies du drame. Mme Stirling lui donne un relief excellent.

On sait que le comique anglais est violent. Il va de l'extravagance froide au naturalisme copieux. La voix populacière et les gestes résolus de la nourrice ne sont pas du théâtre de nuances délicates. Même dans les morceaux subtils ou poétiques, les acteurs anglais ne craignent pas d'introduire quelque mouvement vulgaire, qui leur semble en situation.

C'est ainsi que M. Terris, qui joue Mercutio, dans son brillant couplet, dans son *scherzo* délicieux de la *Reine Mab*, se frotte le ventre en parlant des « rasades profondes » auxquelles la reine Mab peut faire rêver. Cela étonne un peu que l'étincelant et le raffiné Mercutio ait de pareilles façons. Mais tout ce qui est dans la nature est dans Shakspeare.

Entendez par là que la variété y vaut la vérité. Cette « lamentable tragédie » de *Roméo et Juliette* est pleine d'éclats de rire. A côté des deux amants, qui incarneront désormais la passion tragique, elle a des personnages de verve éblouissante, comme Mercutio, de comique bas, mais profond, comme la nourrice, de philosophie et de science indulgentes, comme le frère Laurence. Quelle galerie, quelle diversité de gens qui ont tous « les signes distinctifs de l'*individualité !* »

Et la scène de Roméo avec le misérable apothicaire à qui il achète le poison. En la voyant au Lyceum-Théâtre, nous avons songé à la fameuse scène de *Don Juan* avec

le pauvre. « Je paye ta pauvreté, et non ta volonté, » dit Roméo. « Je te le donne pour l'amour de l'humanité, » dit don Juan. Shakspeare et Molière, génies de race, de tempérament, de style si différents, ont vu tout ce qui était autour d'eux, et ont eu des paroles qui dépassaient leur temps.

Représentations des Meininger

JULES CÉSAR — DE SHAKSPEARE

4 juin 1888.

Le *Jules César* de Shakspeare est un drame sévère, sans femme, et partant sans amour. Il n'y a guère que deux scènes féminines : celle de Portia voulant connaître, par anxiété d'épouse étroitement unie à son mari, les secrets de Brutus, et celle de Calphurnia essayant d'empêcher César d'aller au Sénat, le jour des Ides de mars. Il faut trouver son émotion dans les scènes historiques, dans les effets de théâtre que Shakspeare a pu tirer du récit de Plutarque. Car la pièce le suit pas à pas, ce récit de Plutarque. Mais Shakspeare, comme l'a dit Schlegel, sait découvrir le point de vue poétique pour chacun des phénomènes du passé; sans rien changer à une action, il la sépare de la chaîne

sait tant des prétentions de Schlegel et de la confiance de ses lecteurs : « Nous vîmes avec joie et orgueil, dit Heine, notre belliqueux compatriote démontrer aux Français que toute leur littérature classique ne vaut rien, que Molière est un bouffon et un farceur, et non pas un poète; que Racine a également bien peu de valeur, et qu'en revanche nous autres Allemands, nous sommes incontestablement les dieux du Parnasse. » L'ironie de Heine trouverait encore à s'exercer aujourd'hui. Mais qui l'oserait ? Et qui a hérité de l'esprit et de la vivacité sarcastique de l'auteur des *Reisebilder* ?

Nous avons l'air de tourner autour de cette première représentation des *Meininger*, en évitant d'en parler. C'est que, tout en étant frappé de cette mise en scène, de tant de science, d'une si curieuse discipline, d'effets si ingénieux, nous n'avons pas eu l'impression d'art saisissante, originale, qu'on nous annonçait. Tout a été prévu, réglé, combiné d'après les documents authentiques ou le texte du poète. La figure et le corps des acteurs répondent à ce qu'on sait des Romains qu'ils représentent. On a un Cassius suffisamment maigre, et un Antoine suffisamment gras, pour justifier ce que Shakspeare fait dire à César : « Je veux près de moi des hommes gras, des hommes à la face luisante et qui dorment les nuits; ce Cassius, là-bas, a l'air maigre et famélique : il pense trop. De tels hommes sont dangereux. » Les comparses agissent et jouent leur personnage en conscience. Tous les ustensiles pourraient être des objets de musée, s'ils n'étaient pas imités. Les décors reproduisent les édifices de la Rome de César. Mais

vous avez beau dire, avec toutes ces vérités-là, vous n'avez ni la vérité tragique ni la vérité romaine. « Ça sent le romain, ici, » disait gaiement l'archéologue de *la Grammaire* de Labiche. Eh bien ! les *Meininger*, ça ne sent pas le romain. C'est romain, en tous ses détails, c'est scrupuleux, et cela reste allemand. Cela sent l'université et la caserne allemandes, c'est plein de science avec un noble souci d'art, et on y retrouve l'influence de cours bien donnés et d'une *landwehr* bien exercée.

Du reste, la dernière partie du *Jules César* : les plaines de Philippes et le champ de bataille, ne peut produire qu'une mise en scène très naïve. Les combats sur le théâtre, les grands coups d'épée sur les boucliers, avec sonorités de casseroles, ne parviendront jamais à se faire prendre plus au sérieux, que les anciens combats à « l'hache » de l'ancien Cirque. Toute cette figuration belliqueuse est forcément ridicule. Les récits de la tragédie classique, dont on s'est tant moqué, pouvaient donner, par la grandeur, par l'éclat des images, la vision de ces tueries. On s'adressait à l'imagination, et l'imagination, quand elle est frappée, voit tous les spectacles qu'on évoque. Mais vouloir nous procurer l'illusion d'une vraie bataille avec de pauvres comparses dont on a très patiemment marqué les entrées, les coups et les chutes, cela semble être d'un art très raffiné, et c'est d'un art enfantin. On se donne un mal énorme, avec un sérieux très louable, pour n'arriver qu'à des effets plaisants.

Les scènes qui nous montrent les mouvements de la foule, le groupement des conjurés, la séance du Sénat,

l'effarement, la disparition des sénateurs après le meurtre de César, et surtout les impressions tumultueuses du peuple romain au Forum, d'abord acclamant Brutus, et puis retourné, enfiévré par la feinte douleur et les merveilleuses insinuations d'Antoine, tout cela est réglé et développé avec beaucoup de science. C'est plus agité que vivant; on voit beaucoup de bras levés, dont les mouvements semblent plutôt des exercices hygiéniques que des signes passionnés.

Et des figurants, au premier plan, multiplient des gestes excessifs en ayant l'air d'échanger des paroles qu'ils ne se disent évidemment pas et qu'ils n'auraient pas le temps de se dire. Les cris non plus ne vous donnent pas la sensation d'être des vrais cris de foule. C'est véhément avec tranquillité.

Mais qu'est-ce que cela prouve, sinon que cette vérité des mouvements et des exclamations d'un peuple est impossible à obtenir de comparses, même d'artistes véritables qu'on engagerait pour ce modeste office? Et c'est la moins intéressante des vérités qu'on puisse demander au théâtre.

La passion d'un certain homme et la passion d'une certaine femme, voilà qui aura toujours action sur nous, mille fois plus d'action que toutes les passions collectives.

N'en rendons pas moins justice aux *Meininger*, à la direction éclairée qui les anime, à la très haute ambition artistique qui a pu composer et mener à bien de pareils spectacles, à l'effort, à la conscience obstinés de tous ces artistes, qui servent l'art, comme on sert son pays, par le

même sentiment du devoir. Les tons des décors, qui ressemblent parfois à des papiers peints, et leur absence de perspective peuvent paraître désagréablement primitifs, la diction des acteurs peut sembler bien gauche, même les scènes populaires peuvent ne pas produire tous les effets de réalité qu'on nous annonçait. Mais, cependant, l'ensemble est extrêmement curieux. On a dépensé beaucoup de travail, une intelligence très déliée, un souci très méticuleux dans les moindres détails de ces représentations.

MARIE STUART — DE SCHILLER

18 juin 1888.

Est-ce par respect historique que les *Meininger* nous donnent, après la trilogie de *Wallenstein*, la tragédie de *Marie Stuart*? En effet, Schiller a composé *Marie Stuart*, après avoir fait représenter à Weimar, le 15 avril 1799, *le Camp de Wallenstein*; le 17, *les Piccolomini* et le 20, *la Mort de Wallenstein*. Le 14 juin 1800, *Marie Stuart* était jouée pour la première fois, à ce théâtre de Weimar, dont Gœthe était le Chronegk, soucieux aussi de mise en scène, mais à la façon d'un poète, pour qui l'art dramatique est autre chose que des gesticulations de comparses, des choix de mobiliers et des bruits de coulisses. Si l'on a tenu à nous offrir *Marie Stuart*, à son ordre de composition, après *Wallenstein*, ce scrupule d'histoire littéraire est louable. Les *Meininger* ont tant de ces scrupules solennels, qui sont le plus clair de leurs talents, par lesquels ils remplacent cet art frivole et français de la diction et cette scienee à faire parler les passions et les

caractères avec justesse et variété, qu'on peut bien leur faire honneur de ce scrupule chronologique.

Il paraît qu'après *Wallenstein*, avant d'écrire *Marie Stuart*, Schiller eut l'idée d'étudier un poète dramatique, dont le nom avait pénétré en Allemagne, Corneille. Le grand Gœthe connaissait très bien cette littérature française du XVIIe siècle, comme il fut ensuite attentif aux débuts et aux audaces du romantisme ; et l'on sait, par les confidences du fidèle Eckermann, avec quelle ouverture d'esprit il jugeait toutes les œuvres, classiques ou autres, de la France. Mais Schiller, comme Lessing, comme Schlegel, avait probablement une irritation allemande contre la pernicieuse domination de la littérature française, et voici ce qu'il écrivait à Gœthe, le 31 mai 1799 : « J'ai lu de Corneille *Rodogune*, *Pompée* et *Polyeucte*, et j'ai été étonné de l'énorme imperfection de ces œuvres, que j'avais entendu vanter depuis vingt ans. Action, composition dramatique, caractères, mœurs, tout, jusqu'aux vers, offrent les plus grandes fautes, et la barbarie d'un art qui est à ses commencements ne suffit pas à les excuser. Car le faux goût qu'on trouve souvent dans les œuvres les plus remarquables, nées à une époque inculte, n'est pas uniquement, n'est pas principalement ce qui y rebute. C'est la pauvreté de l'invention, la maigreur et la sécheresse des caractères, la froideur dans les passions, la faiblesse et la raideur dans la marche de l'action, le manque absolu d'intérêt. Ses caractères de femmes sont de misérables caractères, et je n'ai trouvé heureusement traité que l'héroïque proprement dit ; encore cet élément, qui par lui-

même n'est pas très riche, est-il traité d'une manière uniforme. Racine est incomparablement plus près de l'excellent, bien qu'il offre tous les vices de la manière française et qu'en somme il soit un peu faible. »

C'est avec ces impressions sur les tragédies cornéliennes, que Schiller s'est mis à écrire *Marie Stuart*. Sa tragédie à lui n'en a pas souffert. Elle a de la force et du pathétique. Mais on ne peut pas dire que le *Polyeucte*, tout héroïque et subtil qu'il soit, ait vu sa fortune diminuer, après le piteux effet qu'il a produit sur Schiller. Les maîtres ont, du reste, le droit de mépriser ce qui est contraire à leur tempérament et à leur art. Et quand Ingres dit de Rubens : « C'est le démon », il est dans son rôle, et il a raison.

Nous n'avons donc cité ce jugement de Schiller sur Corneille que comme curiosité, et aussi pour expliquer que certaines beautés de ce poète tragique et germanique sont en même temps trop rudes et trop naïves pour notre goût. Ne cherchons pas ce qu'un Corneille ou un Racine eussent tiré de ce sujet de *Marie Stuart*. Schiller y a eu émotion et grandeur, car elle a de la puissance cette scène des deux reines au troisième acte, où la vaincue, la prisonnière, parle avec de si sanglants mépris à celle qui règne et qui la condamnera à mort ; et tout ce cinquième acte, plein des adieux de Marie Stuart, qui va marcher à l'échafaud, est d'un pathétique profond.

Schiller prenait ses libertés avec l'histoire, et il devançait le mot plaisant et hardi de Dumas : « On peut violer l'histoire, pourvu qu'on lui fasse un enfant. » Comme il a

montré plus tard Jeanne d'Arc troublée à la vue de l'anglais Lionel, il a montré Marie Stuart éprise de Leicester. Et, surtout, il met les sensibilités, les délicatesses, les belles fiertés du côté de l'Écossaise. Elle est l'héroïne, elle est l'enchantement et la douleur du drame. Tandis qu'Élisabeth a des duretés hypocrites et des jalousies de femme dans ses inflexibilités de reine.

Le procès n'est pas encore fini entre les deux rivales. Ceux qui tiennent pour Élisabeth ont établi que la délicieuse et infortunée Marie Stuart n'était pas seulement galante, qu'elle était perfide, qu'elle avait endormi par ses feintes caresses les méfiances de ce faible Darnley, son second mari, dont Bothwell allait la débarrasser. Le catholicisme et le protestantisme se sont mis de la partie, et s'il y a des historiens, uniquement soucieux de la vérité historique, qui se sont prononcés, les uns pour la reine d'Angleterre, les autres pour la reine d'Écosse, il y en a aussi, d'autant mieux disposés à déclarer Marie Stuart une pure victime, qu'elle a dit au vieux Melvil, au moment de mourir : « Je meurs ferme en ma religion, vraie catholique, vraie Écossaise, vraie Française. » « Toutes les croyances, tous les patriotismes et les nationalités invoqués ici par Marie Stuart, disait un critique bien peu orthodoxe cependant, lui ont fait un long écho et lui ont répondu avec pleurs et avec amour ».

L'autre jour, à l'Académie de Belgique, M. Kervyn de Lettenhove et M. Philippson débattaient encore, avec notes savantes et ripostes vives, cette question du meurtre de Darnley et de la part qu'y eut Marie Stuart. On connaît le

livre grave, serré, et de conclusions accablantes, de M. Mignet. Et nous avons analysé autrefois, avec de justes éloges, un volume très intéressant, plein de détails très curieux, où M. Wiesener reprend, en érudit, la thèse de l'innocence de Marie Stuart.

Les historiens sévères ont eu beau préciser les faits, citer des dépositions de témoins, de terribles paroles extraites des lettres mêmes de Marie Stuart, elle garde son empire sur les imaginations, elle reste charmante et digne de pitié pour la postérité. Walter Scott a dit, dans son roman *l'Abbé*, le mot définitif : « Eh bien ! on peut dire tout ce qu'on voudra, maint noble cœur prend parti pour Marie Stuart, même quand tout ce qu'on a dit d'elle serait vrai. » Élisabeth a triomphé, mais sa belle victime a eu sa revanche, et les poètes, qui touchent les foules et font les illustres destinées haïssables ou adorables, lui ont fait regagner toutes ses souverainetés.

Elle a été belle. Et cette beauté, le grave L'Hôpital la célébrait lui-même en vers latins ; Ronsard nous a chanté « l'or de ses cheveux annelés et tressés », et le moqueur Brantôme les admirait aussi ces « cheveux si beaux, si blonds et cendrés ». Ah ! cela défie encore, à travers les siècles, les rigueurs de jugement, ces grâces éblouissantes d'une Marie Stuart, ces blancheurs de teint, ces tailles de déesse et ces yeux de femme ensorcelante ! Les belles les plus condamnées retrouvent avantage même auprès de ceux qui n'ont pu les voir, et que troublent cette vision de beauté prestigieuse et ces récits de passions allumées.

Et puis, Marie Stuart, vaincue, emprisonnée, a parlé

fièrement à son ennemie, au milieu de ses plaintes naïves. Douceur triste et redressement superbe, cela lui gagnait encore toutes les âmes. Elle a son charme doux et une dignité calme et admirable quand elle écrit, le 8 novembre 1582, à Élisabeth : « Votre prison, sans aucun droit et juste fondement, a déjà détruit mon corps, duquel vous aurez bientôt la fin s'il y continue guère davantage, et n'auront mes ennemis beaucoup de temps pour assouvir leur cruauté sur moi : il ne me reste que l'âme, laquelle il n'est en votre puissance de captiver. » Perfide envers Darnley, si vous voulez, elle était là d'un héroïsme sincère et touchant, comme ses dernières paroles d'humilité et de pardon ne laissent plus « voir en elle aucune tache du passé qu'à travers les larmes ».

Donc, ce sujet de tragédie était beau. Et l'on s'étonne qu'il ait fallu attendre Schiller et Lebrun, qui l'a imité, pour que Marie Stuart triomphât sur la scène. Un vieux poète, Montchrétien, de l'école de Garnier, avait fait, à la vérité, *l'Écossaise;* Boursault et Regnault avaient écrit deux méchantes pièces, sous le titre de *Marie Stuart*. Mais Schiller a l'honneur d'avoir le premier fait œuvre tragique et d'éclat sur cette émouvante histoire.

Quand M. Lebrun, en 1820, fit jouer cette *Marie Stuart*, imitée de Schiller, sa plus grande victoire au théâtre — ce beau rôle créé par Mlle Duchesnois, et que la grande Rachel reprit avec puissance —, un anonyme, piqué du succès de M. Lebrun, fit imprimer une sienne *Marie Stuart*, qui sommeillait depuis quelque trente ans dans les cartons du Théâtre-Français. Et il révélait en

même temps une bien amusante et pédante déclaration de La Harpe, à qui il avait soumis autrefois son manuscrit : « Votre pièce est assez bien écrite, lui avait répondu La Harpe, mais le sujet n'est nullement propre au théâtre ; s'il l'était, Voltaire ou moi nous nous en serions emparés. » Candide assurance de l'auteur des *Barmécides*.

Mais La Harpe pouvait s'emparer de ce défectueux sujet, et que Schiller, ni même Lebrun n'y perdissent rien. On le trouverait un peu terne aujourd'hui, cet honnête Lebrun, dont le classicisme avait, en 1820, quelques pressentiments, quelques inquiétudes de romantisme. Et n'avait été Mlle Rachel, sa voix pénétrante, son pathétique et son charme, et le grand air de noblesse dont elle foudroyait Élisabeth en lui disant les deux vers célèbres :

> Si le Ciel était juste, indigne souveraine,
> Vous seriez à mes pieds, et je suis votre reine,

Marie Stuart de M. Lebrun n'aurait pas eu probablement son regain de gloire et d'attendrissement. Mais la Ristori est venue, altière aussi et émouvante, qui a redonné à ce sujet tragique toute sa force.

Avec les *Meininger*, restituteurs scrupuleux des œuvres, à ce qu'on nous dit, l'œuvre de Schiller est un spectacle dont les curiosités sont savantes — savante puérilité —, dont les meubles, tapis, rideaux de velours, candélabres d'argent, écrans authentiques, portraits avec vrais cadres, attachés par de vraies cordes, ont été rassemblés patiemment, et d'après des documents sûrs. Mais les personnages, tout magnifiquement habillés qu'ils soient, on ne les voit

pas; les grandes scènes, celle du troisième acte, celle du cinquième acte, on n'en a qu'une indication mécanique, sans passion, sans réalité, sans aucun intérêt de diction ou de jeu. Et les longueurs de la pièce, car Schiller a la conscience allemande dans les développements de ses scènes, se font cruellement sentir avec cette interprétation où aucun cri de fierté vraie ne vous secoue, où aucun accent douloureux ne vous a paru sincère.

On dirait d'un poème, publié avec un commentaire détaillé, érudit, surchargé de notes explicatives, et dont les vers seraient boiteux, et toute l'émotion altérée. On aspire, après des représentations comme celle-là, de luxe si industrieux, d'exactitude si prétentieuse, de science si abondante dans les dessous et les fonds du théâtre, et de si chétifs mérites dans tout ce qui devrait faire sa vraie force et sa vie propre, on aspire à un art dramatique sans aucune mise en scène, on aspire aux écriteaux de Shakspeare, à l'unique décor vague où se jouaient de belles œuvres, que de grands artistes, pleins de passion, suffisaient à rendre réelles, saisissantes, de la plus impérieuse et de la plus entière illusion.

C'est curieux, la minutie de la mise en scène et que le régisseur soit devenu le ressort principal ; le poète et les acteurs, des rouages secondaires. Mais quelle fatigante et décevante curiosité ! Et dans cette science même, quel artificiel lourd, que de disproportions, que de recherches inutiles et qui nuisent à la vérité de l'émotion, que de vues fausses de ce qui agira le plus sûrement sur les spectateurs ! Allez voir l'intéressant, historique et copieux

matériel de la *Marie Stuart* des *Meininger*. Qu'importe que l'Elisabeth fasse sourire, que la Marie Stuart ne fasse pas pleurer, que le Leicester ait de vieilles conventions dans ce cadre qui veut être réel, vous pourrez admirer tout ce que M. Chronegk — l'artiste principal et invisible des *Meininger* — a rassemblé et réglé. Nous avouons, en toute humilité, que nous garderons peu de chose de cette admiration-là.

LE MARCHAND DE VENISE — DE SHAKSPEARE

25 juin 1888

Étrange pièce, ce *Marchand de Venise*, que Schlegel, le traducteur, l'historien de la littérature dramatique, appelait « un des ouvrages les plus parfaits de Shakspeare ». Drame féroce et comédie galante, action précipitée et pittoresques épisodes, paroles de réalité palpitante et discours de poésie raffinée, de maniérisme ironique, ce *Marchand de Venise* possède tous les tons, et ne s'astreint pas plus à l'unité de sujet qu'à toutes les autres. Et quelles hardiesses dans cette mise en œuvre de la ballade de *Gernutus*, ou de la *Nouvelle da Pecorone*, sources légendaires auxquelles Shakspeare, d'après François-Victor Hugo, a puisé les éléments de son *Marchand de Venise !*

En cette fin de XVIe siècle — la pièce est de 1598, croit-on —, le juif était encore le maudit, celui sur qui toutes les haines, tous les mépris sont légitimes. Et Shakspeare imagine ce Shylock, dont la vengeance n'est que représailles, jetant cette admirable apostrophe sur l'égalité de l'israélite et du chrétien dans la souffrance,

Nous ne voyons, nous, dans ces brillantes satires, que des traits de la Célimène se marquant en Portia, qui a eu d'avance l'esprit de Célimène, sans rien de sa coquetterie sèche et de ses artifices de nature.

La première édition du Shakspeare, traduit par François-Victor Hugo, reproduisait, en fac-similé, le titre tout entier, et il est long, du *Marchand de Venise*, imprimé en 1600. Voici ce titre, où l'on voit que Portia était personnage principal de la pièce, non moins que Shylock : *La très excellente histoire du Marchand de Venise. Avec l'extrême-cruauté que monstra Shylock, le Juif, envers ledit marchand, lui voulant couper une juste livre de sa chair : et la conqueste de Portia par le choix des trois coffrets. Comme elle a été diverses fois représentée par les serviteurs du lord chambellan. Ecrite par William Shakspeare. A Londres, imprimé par I. R. pour Thomas Heyes, et mise en vente au cimetiere de Paul, au signe du Vert Dragon,* 1600.

Vous voilà bien renseignés. Et nous vous souhaiterions de la rencontrer, si vous avez goût pour les richesses de bibliophile, cette introuvable édition dont le titre est un naïf résumé de l'œuvre.

Cette comédie galante, cette idylle alambiquée de Portia et de Bassiano, de Nerissa et de Graziano, de Jessica et de Lorenzo, toutes ces scènes délicates, avec musique, rêveries poétiques, jeux de mots précieux, sont ingénieusement ménagées entre les scènes de caractère et de drame que Shylock remplit. Après ce quatrième acte si mouvementé, où le juif réclame son dû : la livre de chair d'Antonio, où

Portia, en docteur, rend sa sentence libératrice, où les incidents se développent avec tant de force — angoisses d'Antonio et de ses amis, tous les ricanements cruels, et puis l'épouvante et l'écrasement de Shylock —, après cet acte émouvant, terrible, la pièce se termine en pastorale souriante. Les amants réunis devisent, aux sons de la musique. Elle est fort en honneur, dans le *Marchand de Venise*, cette musique bienfaisante. Portia veut que la musique résonne, pendant que Bassanio, le prétendant élu par elle, tentera l'épreuve des coffrets. Idée charmante, d'une Italienne de la Renaissance. Et Lorenzo, dialoguant avec sa Jessica, et lui faisant admirer le clair de lune et l'harmonie de la nuit, dit la phrase célèbre : « L'homme qui n'a pas de musique en lui, et qui n'est pas ému par le concert des sons harmonieux, est propre aux trahisons, aux stratagèmes et aux rapines. Défiez-vous d'un tel homme. » Et quand les mélodies se taisent, les amants s'expliquent, les querelles charmantes de Portia et de Bassanio se dissipent, tout finit par des sourires et des baisers. Gaieté, parfums, fraîcheur, ivresse amoureuse, ainsi s'achève ce drame de vengeance.

Shakspeare, qui a fait son Shylock si vivant, et plus martyr que méchant, a eu encore une idée qui n'est pas de son temps, en arrangeant le mariage de la juive Jessica avec le chrétien Lorenzo : L'antagonisme des deux races, dit Saint-Victor, dans son analyse éclatante du *Marchand de Venise*, se réconcilie dans l'amour ; la haine des pères se fond dans le baiser des enfants. Et il l'a curieusement caractérisée cette Jessica, sitôt convertie qu'enlevée. « Elle

court au baptistère, du même élan voluptueux dont les nymphes des tableaux galants du XVIIIe siècle, lascivement enlacées à leurs ravisseurs, se précipitent vers la « Fontaine d'amour ». C'est une Rosine juive, qui traite son père en tuteur morose et livrerait au rasoir d'un figaro de Venise toutes les barbes du Sanhédrin. »

Mais ce n'est pas de la pièce que nous devrions parler, ni de son originalité, de ses nouveautés puissantes, de son pathétique mêlé de comique, de ses grâces et de son esprit, de ses hors-d'œuvre et de son euphuisme. Il s'agit surtout du *Marchand de Venise* des *Meininger*, et non de celui de Shakspeare. Ce qui ne veut pas dire que l'un soit très différent de l'autre. Evidemment, le brillant, le galant, le poétique de la pièce de Shakspeare, tout le vif et le voluptueux, toute la couleur italienne, tout le frémissement vénitien, toute cette ardeur est transposée à l'allemande, par les *Meininger*. C'est de l'ivresse vénitienne, bien exprimée, après avoir été bien « meiningerée ». Mais cette réserve faite, empressons-nous de louer bien des parties de la mise en scène, et, cette fois-ci, de l'interprétation des acteurs.

Comme mise en scène, il y a, au deuxième acte, une vue de Venise, avec canal, pont, gondoles, des lueurs lointaines et des degrés d'ombre qui s'épaississent sur le décor, une vue de Venise des plus pittoresques. A la nuit profonde, quand Shylock remonte le pont, et un peu avant que le carnaval envahisse la scène, ce décor ténébreux, avec ses quelques touches de lumière, piquées çà et là, est comme un grand tableau de Rembrandt. C'est une œuvre d'art, dans sa curieuse et saisissante obscurité. Et le carnaval,

qui éclate dans cette nuit, est d'un beau fouillis et d'un étincellement étrange. La scène du tribunal est fort bien encadrée aussi et bien groupée. Le doge, hermine et or, les dix, en robe rouge, les plaideurs et témoins, le peuple de Venise, dans une tribune, tout cela est d'un arrangement savant, et ce pittoresque ajoute à la force, à la variété, au dramatique de la scène. Nous aimons moins les scènes qui se passent chez Portia, en ce château de Belmont, qui devait avoir tant d'élégance et de si poétiques raffinements.

Ce palais et ces jardins d'une enchanteresse de grâce si fine sont un peu ternes. Mais Venise la nuit et l'acte du jugement, au Conseil des Dix, sont des morceaux remarquables, où il n'y a qu'à louer.

Les acteurs ont paru bien plus à leur avantage dans le *Marchand de Venise* que dans *Marie Stuart*. M. Max Grube, qui joue Shylock, avait la tâche la plus rude. Le rôle a des effets certains et qui ne sont pas très difficiles, quand on sait son métier. Schlegel a dit : « Les nuances inimitables de ce rôle ne peuvent être saisies que par un acteur consommé. » Oui, pour rendre et animer toutes ces nuances-là. Mais les traits principaux ont tant de relief, qu'en les marquant quelque peu on a action sur le public. M. Max Grube ne se borne pas à ces oppositions aisées de la colère sarcastique, de la violence résolue et des lamentations misérables de Shylock. Il a eu de la composition, des jeux de physionomie, des variétés d'accent, des mouvements, des affaissements de corps, qui sont d'un artiste. Ce Shylock a été joué avec des mérites de comédien. — Le joli

rôle de Lancelot, de gaîté subtile, mais si vive, a été fort bien joué aussi. Et M. Carl Gœrner y a eu de la verve et de la fantaisie.

C'est la belle Mlle Lindner qui représente la belle Portia. Elle a un costume de velours bleu, d'élégance bien ample, original, et d'une nuance charmante, mais qui lui ôte de sa sveltesse et de sa grâce de contour. Au cinquième acte, elle a une robe moins abondante, et qui lui sied mieux. Mlle Lindner dit gentiment, et non sans malice, ce rôle délicat, souriant, spirituel de Portia. On s'étonne toujours que cette jolie femme n'ait pas une jolie voix. Au cinquième acte, à l'entrée de Portia, Lorenzo dit : « C'est la voix de Portia, ou je me trompe fort. » Et Portia répond : « Il me reconnaît comme l'aveugle reconnaît le coucou : — à la vilaine voix. » Nous n'avons garde d'appliquer cette phrase de son rôle à Mlle Lindner. Et on la reconnaît surtout à son profil fin, à sa taille élégante, à ses aimables mérites de comédienne, qui n'ont pas besoin d'avoir un charme et un accent personnels, pour plaire à tout le monde.

La Jessica des *Meininger* est très agréable à voir aussi. Et elle a bien la beauté hébraïque de cette juive, dont la vraie religion est sa passion. Jessica, dans cette aventure vénitienne, a, comme l'a dit Saint-Victor, « la volupté de la Sulamite transportée dans les jardins du Décaméron. »

Sophocle

ŒDIPE ROI

M. Mounet-Sully

18 avril 1889.

Dans sa *Lettre à l'Académie française*, Fénelon a écrit ceci : « M. Racine, qui avait fort étudié les grands modèles de l'antiquité, avait formé le plan d'une tragédie française d'*Œdipe*, suivant le goût de Sophocle, sans y mêler aucune intrigue postiche d'amour et suivant la simplicité grecque. Un tel spectacle pourrait être curieux, très vif, très rapide, très intéressant : il ne serait point applaudi, mais il saisirait. » Fénelon ne s'est pas trompé sur les qualités du spectacle. Mais les spectateurs ont fait ce que l'auteur de la *Lettre à l'Académie* n'attendait pas d'eux. Ils ont applaudi. Ils n'ont pas été saisis seulement ; ils ont éclaté en applaudissements, aux plus tragiques moments de l'*Œdipe* de Sophocle, fidèlement rendu par Jules Lacroix. Que l'artiste Mounet-Sully ait eu la grande part de ces applaudisse-

ments, il n'importe. Le résultat est là : *Œdipe Roi*, qu'un public lettré avait applaudi à la Comédie française de Paris, a été accueilli par de bruyantes acclamations, le jeudi 18 avril, au théâtre de la Monnaie de Bruxelles.

Et cependant, nous n'avons pas eu le spectacle dans son harmonie, les tableaux que forme cette tragédie, avec leurs justes proportions et leur style pur. Il n'était guère possible de nous donner, avec nos figurants, peu façonnés aux nobles attitudes, au rôle du chœur du drame antique, une vision de ce théâtre grec qui était à la fois poésie, musique, chorégraphie, sculpture et peinture. Les personnages accessoires de la pièce n'étaient pas représentés par des artistes supérieurs, ayant voix sonore et fermeté d'accent. Et, bien que le fond du tableau n'eût pas la vérité, la beauté sévère qu'il fallait, en tous ces détails, à une pareille œuvre, elle a eu prise sur nous, l'œuvre puissante ; M. Mounet-Sully a suffi à en montrer les lignes sculpturales, à en accuser les reliefs savants, à en exprimer le pathétique terrible.

C'est une suite de tableaux, des groupes qui devraient se succéder, aux sons d'une belle musique. On les a déjà dénombrés, ces tableaux successifs : OEdipe et son peuple suppliant, OEdipe fier et hautain et Créon ; OEdipe furieux et Tirésias ; OEdipe anxieux et Jocaste ; OEdipe aveugle et écrasé par la fatalité ; OEdipe prenant le chemin de l'éternel exil, le bâton de vagabond à la main ; toutes ces scènes sont d'admirables tableaux tout faits, où la poésie, les accords des instruments et des voix complètent une harmonieuse sensation d'art.

Wagner a voulu quelque chose d'aussi harmonieux, dans ses drames lyriques où il a disposé aussi de vrais tableaux, des effets pittoresques, dont sa musique profonde traduit la pensée et les émotions. Vous vous rappelez peut-être comment M. Charles Tardieu a ingénieusement parlé, dans ses *Lettres de Bayreuth*, de ces tableaux de *Parsifal*, de *Tristan et Yseult*, et nous avons reconnu de ces scènes faites pour la peinture dans l'*Anneau du Nibelung*. Mais Wagner a trop proclamé lui-même ce qu'il entendait prendre au théâtre antique, à la tragédie grecque, pour qu'on ne s'étonne pas de lui retrouver ce concert de tous les arts que Sophocle avait réalisé, il y a plus de deux mille ans.

La grande sensation d'*Œdipe Roi* n'a pas été dans ces beaux tableaux du drame, bien que M. Mounet-Sully nous en ait déroulé tous les aspects saisissants ou nobles ; elle a été dans le drame même, dans cette action si fortement conduite, dans ces révélations si bien amenées, qui font l'effroyable certitude d'OEdipe. Il croit avoir échappé à l'oracle fatal, qui lui prédisait sa destinée : assassin de son père, époux de sa mère. Il a fui Corinthe où il a été élevé, où il passait pour fils du roi Polybe et de la reine Mérope. Mais vous savez la légende d'OEdipe, et il n'est pas nécessaire de vous rappeler comment cet enfant de Laïus et de Jocaste, qu'on avait voulu tuer pour qu'il ne fût pas parricide et incestueux, voit son sort s'accomplir, rencontre Laïus en un chemin étroit, le frappe d'un coup mortel en se défendant, épouse Jocaste, après avoir sauvé le royaume de Thèbes, que le Sphinx allait détruire.

Nous ne cherchons pas ce que peut être cette tragique

situation d'OEdipe, pour notre humanité actuelle, si notre psychologie y relèverait les mêmes tortures. M. Jules Lemaître, qui n'a jamais peur de réduire à leur vérité absolue les plus redoutables questions morales, a examiné ce cas improbable d'un monsieur d'aujourd'hui, découvrant que, douze ans plus tôt, étant en état de légitime défense, il a, sans le savoir, tué son père, un père qu'il n'avait jamais vu, et qui avait voulu le supprimer quand il était petit. Et la seconde découverte, celle du mariage de ce monsieur avec sa mère, serait assurément plus troublante que la première. Mais enfin, dit M. Jules Lemaître, votre malheur ne serait qu'une conception de votre esprit. Vous auriez l'idée que vous devez souffrir, plutôt que vous ne souffririez réellement ; ou mieux, vous souffririez de ne pas savoir quels *devraient* être au juste vos sentiments. Ce serait un hébétement plus qu'une douleur.

C'est subtil, de si bien démêler ce que pourrait éprouver un OEdipe moderne. Mais la force du drame de Sophocle n'est pas dans les déchirements que cause à OEdipe son parricide et son inceste : elle est dans la façon dont la vérité se trahit à ses yeux. C'est d'une admirable simplicité, et d'une puissance émouvante. C'est aussi bien fait que du d'Ennery, sans aucune combinaison apparente. Tout vous est annoncé, dès le premier acte. Le devin Tirésias, provoqué par OEdipe, accusé par ce roi d'être avec le prince Créon un ourdisseur de trames, un artisan de complots, lui a révélé tout ce que le drame fera éclater successivement. On sait tout, par les apostrophes véhémentes de Tirésias. Le public n'aura pas de surprise. Il n'aura pas cette

« incertitude de l'événement », qui est, au dire d'Aristote et de sa docte cabale, pour parler comme Sganarelle, le grand intérêt du théâtre.

M. d'Ennery n'aurait pas manqué de nous en donner, de l'incertitude sur l'événement. Et M. Sardou a soin d'ordinaire de nous ménager ces erreurs, de nous mettre sur de fausses pistes, par lesquelles nous puissions avoir étonnements et secousses. Sophocle n'a pas eu besoin de ces artifices, de ces malices, pour être un dramaturge consommé, un prodigieux homme de théâtre.

Et de même qu'il n'usait pas de ces moyens de raviver l'attention, en la trompant, il n'a pas eu de cette émotion de convention, de ce pathétique de théâtre, tirés des prétendues presciences de cette voix du sang, qui a fourni tant de mots déclamatoires, factices, à notre théâtre moderne. Voltaire, dans son *Œdipe*, prête de ces mots de la voix du sang, des mots de rhétorique qui veulent être terrifiants, à OEdipe racontant le mœurtre de Laïus, à Jocaste épousant son fils. L'un et l'autre, ils ont de ces pressentiments arrangés, que l'auteur imagine pour qu'ils soient des allusions frappantes à ce que nous, public, nous savons. Et la Jocaste de Voltaire y mettait une surprenante galanterie, une politesse bien ridicule, quand elle disait à OEdipe, à la fois son fils et son second mari, et comme explication préventive, probablement, de sa tragique aventure :

> Et je m'applaudissais de retrouver en vous,
> Ainsi que les vertus, les traits de mon époux.

Il n'y a aucun de ces mouvements faux, aucun de ces

nier acte. C'est plein d'épouvante, et cela vous laisse, avec une secousse profonde, une grande impression d'art. M. Mounet-Sully dit admirablement ce rôle d'OEdipe, et il n'y abuse pas de ces mélopées soutenues, de ces exclamations prolongées, dont le lyrisme lui a valu plus de railleries, ou du moins, plus d'étonnements que d'éloges. Il le dit, presque avec sobriété, dans ses éclats puissants. Et il le joue en grand artiste, comme attitudes, mouvements, modèles tout prêts pour le peintre et le sculpteur.

Jacques Offenbach

7 octobre 1880.

Jacques Offenbach, l'inventeur et le maître incontesté de l'opérette, vient de mourir. Il laissera un nom, puisqu'il a créé un genre, dont il a été le représentant le plus brillant et le plus fécond. Même quand sa verve s'est fatiguée, elle a été de meilleure qualité que celle de ses successeurs et rivaux.

On a imaginé depuis quelques années un art parisien. Nous avons des pièces parisiennes, une littérature parisienne. Offenbach, Allemand de Cologne, avait trouvé, bien avant cette littérature nouvelle, la musique parisienne. Il avait un avantage sur ceux qui ont repris après lui cet art d'allure piquante et de raillerie volontaire. C'est qu'il y avait de la musique dans sa musique parisienne. Il y a bien peu de littérature, d'ordinaire, dans la littérature parisienne. Nous mettons à part MM. Meilhac et Halévy,

écrivains parisiens qui ont une plume. Mais la foule des reporters et des échotiers de théâtre, qui s'est intitulée bravement la littérature parisienne, a bien peu de rapports avec le style et l'originalité; elle n'a qu'une certaine facilité à user de la « blague », puisqu'il faut l'appeler par son nom, et de la parodie.

Offenbach a introduit la parodie dans l'opéra. Ou, du moins, il en a fait, avec sa légèreté de main, un effet nouveau, car M. Ambroise Thomas nous avait déjà donné, dans le *Caïd*, une caricature des formules et des finales italiens.

Quand Offenbach donna ses premières opérettes, le courant de l'époque n'était pas au sérieux. On vivait sous l'empire, un régime dur, mais dont la dureté était appliquée par des gens qui tenaient à être gais. La solennité apparente des ministres se doublait d'une moquerie intime de toutes les solennités. On était souvent féroce, mais en s'appliquant toujours à paraître bon garçon. Une poigne de fer avec des gestes familiers. C'est l'époque, qu'un de ceux qui y faisaient figure a si bien caractérisée après les effrondrements de Sedan : « C'est égal, nous nous sommes bien amusés. »

Offenbach avait bien compris cette époque, et il en a été le musicien. Il a fait de la musique amusante. Aussi, quelle place il occupa bientôt dans la faveur publique ! Dès qu'il se fut dégagé de la petite opérette, où la raillerie n'avait pas encore pris tout son vol, après *Orphée aux Enfers*, il eut toute une série d'œuvres : *la Belle Hélène*, *la Vie parisienne*, *Barbe Bleue*, *la Grande Duchesse de*

Gérolstein, qui furent accueillies comme l'art véritable de leur temps. C'était juste. On avait là, avec des mérites d'élégance, d'éclat, de finesse, une façon charmante de prendre les sentiments sérieux en gaieté. Sous des paroles émues d'anciens drames, sous des situations majestueuses, couraient d'ironiques mélodies. Elles se moquaient de leur sujet de l'air le plus gracieux et le plus fringant.

Ce fut un engouement pour cette musique, qui restait de la musique, qui avait même ingénieusement ses petits coins de sensibilité, et qui prenait l'art comme on pouvait l'accepter alors, en manière d'aimable distraction, avec esprit, bonne humeur, sans apprêt. On sait que des souverains, qui venaient à Paris, eurent pour premier souci en arrivant à la frontière française de faire retenir une loge pour voir, au débotté, *la Grande-Duchesse de Gérolstein*. Offenbach était à lui seul le plus gros morceau de la musique française. Des raffinés, qui n'aiment que les extrêmes, disaient : « Il n'y a que deux compositeurs originaux dans ce temps-ci, Wagner et Offenbach. »

Cette fortune dura bien des années. Et, naturellement, elle attira au maître qui remplissait trop le monde, les sévérités de ceux qui tenaient à ce que chaque homme et chaque chose fussent mis à leur rang. Faire une si grande place à de petites œuvres, cela choqua, et on le fit sentir rudement à Offenbach.

Le succès pourtant ne l'abandonna jamais complètement, même quand le genre qu'il avait créé parut discrédité, et quand on annonça ingénûment que le malheur des temps faisait désormais de l'opérette un scandale. Ce qui l'a remis

à son point, ce sont tous les lieutenants d'Alexandre qui ont voulu se partager son domaine. Il y en eut d'un vrai talent, aimables, sautillants, même pittoresques. Mais ils avaient l'invention chétive, le souffle court.

Dans ce paquet de nerfs, qui formait Jacques Offenbach, le tempérament était vigoureux. Il a écrit cent partitions, de fortunes et de valeurs diverses, et sans ombre de fatigue. On a eu beau lui emprunter ses effets, les jolies curiosités de rythmes avec lesquelles il relevait les facilités de sa phrase, les bizarreries de timbres qui soulignaient l'esprit de ses mélodies, on ne lui a jamais pris toute sa marque : ce musicien de Cologne était toujours le seul vrai Jean-Marie Farina.

Jacques Offenbach restera une physionomie musicale. C'est beaucoup dans un temps où tout le monde se ressemble. La littérature française a eu de petits morceaux, de jolis paradoxes, où des gens comme Rivarol, comme Roqueplan, ont mis de l'art, du style, une personnalité. Jacques Offenbach a eu aussi des fantaisies, des nouvelles à la main, où il mettait un tour délicat et parfois exquis. Il a eu de l'esprit, de la charge en musique, mais il a eu aussi du charme, et cette légèreté française qui garde de la mesure même dans ses extravagances et une étincelle même dans sa sensibilité.

Émile Zola

NANA

Drame tiré par M. William Busnach, *du roman de Zola*

6 mai 1881.

« Presque toujours, dit M. Zola, dans un des feuilletons qu'il vient de rassembler sous ce titre : *Nos auteurs dramatiques*, une pièce tirée d'un roman remarquable échoue, tandis qu'une pièce tirée d'un roman médiocre a des chances de succès. » La pièce de *l'Assommoir* semble avoir produit une assez belle série de recettes et la pièce de *Nana* n'a eu qu'une mince fortune. Il en résulte, d'après la théorie de M. Zola, que *l'Assommoir* est un roman médiocre et que *Nana* est un roman remarquable. L'auteur de ces deux œuvres, également et soigneusement hardies, se résignera-t-il à l'application d'une règle, introduite peut-être par lui pour les besoins d'une cause, qui n'est pas celle de *l'Assommoir* ni de *Nana*? Nous serions bien étonnés s'il ne mettait pas ses deux romans au même

rang, c'est-à-dire au premier. Quant à la théorie que nous avons rapportée, elle sera comme quelques autres théories de M. Zola, employée quand elle peut être un utile argument, abandonnée quand elle devient un embarras.

Ne soyons pas si subtils que M. Zola, à propos des pièces construites avec les matériaux d'un roman. *L'Assommoir*, comme livre, est bien mieux vu et rendu, a bien plus de vie que *Nana*. Et le mélodrame de *l'Assommoir* a plus d'intérêt, est bien mieux fabriqué que celui de *Nana*. Les pièces se sont ajustées à la qualité des romans.

La nouvelle adaptation de M. Busnach a usé très librement, ou plutôt très prudemment, de l'œuvre de M. Zola. *L'Assommoir*, malgré ses arrangements et ses atténuations, gardait quelques-uns des traits du récit primitif. Ici, nous n'avons plus rien des audaces de *Nana*. Les personnages, les épisodes ont été coulés dans le gaufrier ordinaire des gaufres mélodramatiques. Il s'agit bien ici du naturalisme et de sa prétention à balayer toutes les conventions! Sous ce titre de *Nana*, qui promettait de faire voir sur la scène ce qu'on n'y avait jamais vu, nous avons un composé industrieux des poncifs qui ont traîné sur les planches de tous les théâtres. Les hardiesses de la *Nana* de M. Busnach se réduisent à ceci : au troisième tableau, un peu d'eau véritable et une imitation du chant du rossignol qui semble obtenue avec une pratique de Polichinelle ; au dernier tableau, les pustules de petite vérole. L'eau avait déjà servi dans *l'Assommoir*, sauf qu'elle y était chaude ; elle est froide dans *Nana*. Le chant du rossignol a été à peine entendu au théâtre des Galeries,

et l'on a pu croire à une fuite de gaz ou au grincement d'une porte. Quant aux pustules de petite vérole, c'est le grand effet et la grande nouveauté de la pièce. Quelques acteurs de drame, et même d'opéra, nous avaient déjà montré des plastrons barbouillés de rouge, pour nous donner la vision de blessures saignantes. On a pu voir dans *le Sphinx*, joué par Mlle Croizette, les contractions et les tons verdâtres d'un empoisonnement. Mais il faut reconnaître que les pustules de petite vérole sont une conquête de plus dans l'imitation de certaines réalités. Et ce genre d'audaces peut encore être étendu, puisqu'il y a d'autres maladies dont les symptômes sont plus repoussants que ceux de la petite vérole.

Si l'exhibition d'un visage tuméfié était le moyen saisissant d'introduire une scène originale, forte, allant au fond de quelque situation nouvelle, nous n'aurions garde de faire les dégoûtés devant une révélation dramatique quelconque. Mais dans *Nana*, l'exhibition du visage tuméfié est tout ce que nous avons gagné. A ce spectacle — qui a son effet et son horreur, nous en convenons — se bornent les gains actuels du naturalisme au théâtre. La scène qui vient ensuite reproduit les plus vieilles rengaines des plus vieux mélodrames. Les lamentations de Nana sur ce qu'elle a été maudite, sur les morts que sa beauté a semées autour d'elle, appartiennent à des cinquiémes actes qu'on a souvent entendus avec accompagnement d'une musique à l'orchestre. Dès que la surprise et la répugnance causées par les pustules de la petite vérole sont calmées, on n'assiste plus qu'à une mort mélodramatique, avec ses conventions

alternées de mots de tendresse et de cris d'épouvante. On retombe dans les tirades, dans les « souvenirs et regrets » les plus artificiels.

Le roman de M. Zola pouvait fournir cependant quelques scènes non banales. Il n'est pas bien composé ni nettement observé, il n'a que des parties de vérité; il croit à tort que le mot le plus choquant est toujours le mot le plus exact; il ne vaut guère les études de courtisanes de Balzac, et il y ajoute peu. Du reste, il y a peu à ajouter aux portraits de Mme Schoutz, de Mme Marneffe, d'Esther, de Josepha, de Florine, et de toutes les vendeuses d'amour de *la Comédie humaine*, Balzac étant, comme l'a dit Taine, « le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine ».

Nana n'est donc pas un bon livre. Il est brutal et lâché, incohérent et systématique; on n'y sent la vérité, la vie que par places, dans des épisodes, comme ceux de la première représentation de *Vénus la blonde* au théâtre des Variétés, et des courses, où la vigoureuse poussée du talent de M. Zola a pu s'exercer, dans quelques mots crus, entendus et piqués au vol, peu importe, mais qui sont bien de leur personnage et qui viennent bien en situation. Ces mots-là, quelque violents qu'ils soient, on les accepte, puisqu'ils ont l'évidence et qu'ils donnent la sensation aiguë de la réalité. Mais *Nana* a des scènes et des paroles malpropres, et qui sont en outre fausses ou inutiles. On dirait qu'elles ne sont là que pour scandaliser, c'est-à-dire attirer les curieux. Nous croyons que M. Zola n'a pas fait cette spéculation trop ingénieuse d'avoir eu d'autant plus

de certaines audaces, qu'elles sont de nature à procurer plus de lecteurs. C'est sa préoccupation d'être toujours vrai, qui lui fait préférer souvent ce qui est repoussant à ce qui est juste. Car, entre deux expressions, l'une qui est licencieuse et l'autre qui est mesurée, il peut se trouver que la mesurée soit la plus exacte. Le naturalisme ne l'entend pas ainsi ; il va de bonne foi à l'obscénité, croyant aller à la sincérité et à la force. C'est une nouvelle sorte de rhétorique, la rhétorique de l'ordure au lieu de la rhétorique du lyrisme.

Le mélodrame de M. Busnach n'a rien gardé des brutalités de *Nana*, pas plus les vraies que les artificielles. Tout est traduit et réduit à la langue et aux procédés de M. Dennery. L'ambition de cette nouvelle Nana, surmenée par sa vie galante, est de pouvoir un jour *dîner* seule. C'est tout à fait convenable. Et quand elle doit payer les mois de nourrice de son fils Louiset, elle s'en va très honnêtement demander une avance au directeur des Variétés. Le reste de ses aventures est à l'avenant. Si elle se met à séduire le capitaine Philippe Hugon, c'est qu'elle a lu probablement *l'Aventurière* de M. Emile Augier, et qu'elle éprouve à son tour « la volupté de fléchir sous un maître ». Si elle ruine le comte Muffat, c'est, comme pour *la Belle Hélène* de M. Meilhac, la faute de la fatalité. Quand une chiffonnière, empruntée aux *Lorettes vieillies* de Gavarni, vient lui prédire sa misère finale, la pauvre Nana dit : « J'ai peur, » avec le geste des héroïnes de mélodrame, qui écartent leurs cheveux. Tout cela est taillé sur les patrons connus. Il n'y a qu'un mot hardi dans la pièce, celui que

le comte Muffat jette à celle qui l'a inconsciemment ruiné : « Catin ». Mais Othello en disait bien d'autres à Desdémone, dans le drame de Shakspeare. Et ce mot-là, et l'étalage des pustules de petite vérole, qui est l'autre hardiesse de la pièce, ne suffisent pas à faire d'un mélodrame prudent et plat une œuvre choquante.

La pièce est d'une décente banalité et d'une convention presque honnête. Mais cela ne lui a pas donné de l'intérêt. Il n'y a pas de sujet ni d'action dans cette *Nana* mal découpée, et pas du tout recousue. Les tableaux ne se rattachent pas les uns aux autres. Ils se suivent au hasard, et l'on en pourrait changer l'ordre sans nuire à la clarté de la représentation. Ils se bornent à rappeler quelques scènes du roman. Mais ils les rappellent à la façon de ce musicien, qui avait arrangé l'ouverture de *Don Juan* pour deux flageolets. Les gros mots de M. Zola ne pouvant pas passer par les petits flageolets de M. Busnach, nous n'avons eu dans les cinq actes de *Nana* que des chansons et des variations plaintives. Restent, comme moyens de succès, quelques plaisanteries du banquier Steiner, la prédiction de la chiffonnière et la figure enflammée et boutonneuse de Nana au dernier acte. Ces agréments sont courts, et la pièce est longue.

THÉRÈSE RAQUIN

12 octobre 1885.

Ce drame terrible de Zola n'eut pas de succès, quand il fut représenté à Paris pour la première fois, en 1873, au théâtre de la Renaissance. *Thérèse Raquin* est le premier des « trois échecs successifs » de Zola au théâtre. C'est ainsi qu'il qualifie lui-même, dans la préface de *l'Assommoir* découpé et arrangé par M. Busnach, le sort pareil de *Thérèse Raquin*, des *Héritiers Rabourdin* et du *Bouton de rose*. Et, dans cette préface, Zola semblait faire bon marché de son drame de *Thérèse Raquin*, lorsqu'il disait : « Fatalement, lorsqu'on transporte un roman au théâtre, on ne peut obtenir qu'une œuvre moins complète, inférieure en intensité ; en un mot, on gâte le livre, et c'est toujours là une besogne mauvaise quand elle est faite par l'auteur lui-même. » La sentence est dure. Nous ne la reprendrons pas à notre compte. Cette question de la possibilité ou de l'impossibilité de faire une bonne pièce avec un bon roman revient sans cesse, les écrivains d'un temps où la vie est chère aimant beaucoup que leurs œuvres

soient, sous deux espèces, d'un double rapport. On peut donc ne s'y plus arrêter et se borner à dire l'impression produite par *Thérèse Raquin*, drame en quatre actes.

On annonce qu'on va refaire à Paris pour *Thérèse Raquin*, ce que l'Odéon a fait déjà, avec succès, pour la *Henriette Maréchal* des Goncourt et pour *l'Arlésienne* de Daudet. Le moment est bon. Ces revanches d'auteurs jadis contestés, et arrivés à leur pleine célébrité, paraissent une justice, même à ceux qui ne les admirent pas tout entiers. Puisqu'on les a mis trop bas autrefois, il y a un entraînement naturel à les mettre trop haut aujourd'hui. Et puis, les audaces que Zola n'était pas encore en posture d'imposer au théâtre, en 1873, sont acceptées maintenant comme des marques de sa manière et de son talent, qu'on ne peut plus rejeter, sous prétexte qu'elles nous déconcertent ou nous déplaisent. Zola a maintenant une prise vigoureuse sur tout le monde, même sur les gens qu'il choque le plus, et tout ce qu'il fait est assuré d'être lu, écouté, vu, examiné. Il est donc probable que *Thérèse Raquin* aura en 1885 une toute autre destinée qu'en 1873.

Ce drame est pourtant bien noir. Et le public actuel souhaite évidemment que le théâtre lui soit un lieu de distraction. De l'émotion, des larmes douces, cela se peut supporter. Mais de la terreur, selon la méthode antique, c'est bien rude pour nos goûts et notre tempérament. Si Zola attire longtemps la foule à ce drame sinistre de *Thérèse Raquin*, le nom de l'auteur y contribuera tout autant que la force de l'œuvre.

Les événements sont encore plus simples dans la pièce que dans le roman. Bien des scènes terribles, qui avaient été décrites par leurs détails matériels, ne pouvaient être transportées au théâtre. Il reste les vraies scènes du sujet : le remords et l'épouvante du crime que la passion a fait commettre empêchant la passion de se satisfaire. *Thérèse Raquin*, qui a la fatalité d'une tragédie antique, en a aussi l'énergique sobriété. Le premier acte fait connaître les personnages, et comment l'idée du crime pénètre peu à peu l'homme et la femme qui ne peuvent, sans ce crime, être l'un à l'autre.

Thérèse Raquin a été mariée à son cousin Camille, pauvre garçon maladif, enfant gâté par sa mère, égoïste naïf, qui fait à sa femme une existence pesante et vide. Elle aime l'ami de son mari, Laurent, un être de passion vive, qui la désire ardemment, et à cause de l'esclavage de sa vie et de ses craintes, elle ne peut lui appartenir. C'est ainsi que Thérèse et Laurent en viennent à vouloir la mort de Camille, et le noyent dans une promenade en canot qu'ils ont arrangée. Le premier acte montre bien l'intérieur bourgeois de la mère Raquin, les impatiences et les mauvaises humeurs de son fils Camille, les révoltes de Thérèse en ce milieu étouffant. Il y a là un type de vieux célibataire, M. Grivet, dont les manies et la nullité s'accusent en des phrases d'une parfaite justesse, qu'on a certainement entendues. Tout ce premier acte est d'une vérité excellente ; rien n'y est appuyé ; c'est bien la vie plate de petits bourgeois. Et dans ce tableau tranquille, on a déjà l'anxiété du drame qui va suivre.

[illegible] Il ne sert qu'à amener [illegible] le mariage des deux [illegible] se prête avec sa [illegible], sa bru qui ne se [illegible] C'est la mère Raquin qui unit [illegible] qu'elle considère comme ses [illegible] et le manque de tact et de [illegible] y est encore montré dans sa [illegible]. Mais ce ne sont là que les épi- [illegible] situation de la pièce : les deux [illegible] de s'aimer, et que leur crime [illegible] qui en viennent à se haïr, tellement [illegible] avec le remords qui les hante [illegible]

[illegible] que les tragiques anciens auraient [illegible] à sa façon, qui n'est pas [illegible] et les détails modernes. Ce [illegible] des mouvements et des paroles [illegible] empêche de voir ce que l'idée dramati- [illegible] qu'elle est, peut avoir de voulu et [illegible] est superbe, et rendue avec tant de [illegible] pas que les choses pourraient se [illegible] et Thérèse, quand ils sont seul[illegible] pour leur nuit de noce, n'ont plus [illegible] bonheur. Ils se répètent les détail[illegible] savoir quel aspect horrible [illegible] a repêché son corps, et Laurent [illegible] de dire quelle était la décompo[illegible] rictus effrayant il avait à [illegible]

Obsession épouvantable et vraie, qui les oblige à se parler de ce qui les terrifie et va les séparer.

Le drame a une complication tragique encore plus émouvante. La mère Raquin a entendu le dialogue de ces deux complices qui se reprochent leur crime; elle sait que ceux qu'elle a unis elle-même sont les assassins de son enfant. Mais la secousse a été trop forte, la paralysie l'a gagnée et la laisse muette et sans mouvement. Et au quatrième acte, nous voyons la vie commune de Thérèse et de Laurent sous l'œil de cette mère implacable, et qui ne peut parler. On les croit heureux, malgré l'infirmité de Mme Raquin, coulant des jours paisibles; leurs vieux amis leur restent fidèles et s'extasient sur les vertus de ce ménage de trois personnes si bien attachées l'une à l'autre. Et l'œil fixe de la mère fouille incessamment la conscience des deux meurtriers et rouvre à chaque instant la blessure qui les fait se haïr. Ils s'expliquent devant elle, maintenant; ils s'accusent, ils se menacent.

On a pu croire, à un moment, qu'elle allait les dénoncer. Elle a pu soulever sa main, écrire leurs noms sur la table, elle n'a qu'à y ajouter ce seul mot : assassins. L'effet tragique est saisissant. On a ce froid dans le dos des situations de terreur véritable. Mais elle a laissé retomber sa main, quoique les forces lui soient revenues. Elle veut qu'ils vivent, avec leur haine, avec leurs remords, surveillés par elle, punis par elle. Encore une fois, c'est du drame de fatalité et de châtiment, à la façon antique. Mais Zola y a mis sa marque violente. Et cela ne nous paraît jamais une œuvre d'un autre art et d'une autre civilisation que les nôtres.

Le dénouement a la logique de ce drame terrible. Thérèse et Laurent se sont empoisonnés, ne pouvant supporter l'existence qui leur est réservée. — « Ils sont morts bien vite, » dit la mère Raquin implacable, à qui ce châtiment ne suffit pas. Et le rideau tombe sur cette dernière parole de cruauté voulue, arrangée, mais puissante.

Nous avons retrouvé sur le roman de *Thérèse Raquin* une bien curieuse lettre de Sainte-Beuve, écrite à M. Emile Zola, le 10 juin 1868. Le grand critique avait reçu le livre du romancier, qui frappait alors ses premiers coups de naturalisme, qui voulait prouver que le vice et la vertu, selon la formule célèbre de Taine, sont des produits comme le vitriol et le sucre. Sainte-Beuve ne croit pas « que le crayon et la plume aient nécessairement pour objet de choisir des sujets vulgaires, sans nul agrément, sans rien de touchant ». Mais quelque idéaliste qu'il puisse paraître avec ces goûts délicats, il est plus naturaliste encore que Zola lui-même, dans la lettre dont nous parlons, puisqu'il reproche à *Thérèse Raquin* d'avoir manqué à la vérité. « C'est une manière aussi d'être infidèle, dit Sainte-Beuve, que de prodiguer des noirceurs et des teintes à la Rembrandt ».

Mais l'objection du critique ne porte pas seulement sur quelques descriptions de relief trop recherché. Il s'attaque à l'idée même du livre et du drame, à cette situation terrible du remords supprimant la passion. « C'est fait de tête, dit Sainte-Beuve, et non d'après nature. Et, en effet, les passions sont féroces. Une fois déchaînées, tant qu'elles ne sont pas assouvies, elles n'ont pas de cesse. Elles vont

droit au fait et au but, fût-ce sur un cadavre. Si Clytemnestre et Egysthe s'aimant à la fureur, n'avaient pu se posséder complètement qu'à côté du cadavre tout saignant et tout chaud d'Agamemnon, le cadavre d'Agamemnon ne les aurait pas gênés, au moins pour les premières nuits. Aussi, je ne comprends rien à vos amants, à leurs remords et à leur refroidissement subit, avant d'être arrivés à leurs fins. Ah ! plus tard, je ne dis pas. Quand la passion principale est satisfaite, on réfléchit, on voit les inconvénients : le chapitre des remords commence... »

Qu'en dites-vous? Voilà M. Zola, à qui Sainte-Beuve reproche de ne pas montrer la passion avec ses vraies audaces. C'est le critique, de goût raffiné, dont le naturalisme est plus exigeant que le naturalisme de Zola lui-même.

Et il nous semble que dans sa dernière œuvre, *Germinal*, l'auteur de *Thérèse Raquin* se rend à la psychologie extrême de Sainte-Beuve. Qu'est-ce donc que cette scène effrayante de *Germinal*, la scène d'amour d'Étienne Lantier et de Catherine, dans le charbonnage inondé, et avec le cadavre de Chaval flottant autour d'eux, et venant les heurter dans leurs embrassements? C'est ce que Sainte-Beuve voulait, c'est ce qu'il jugeait de la férocité logique de la passion. Ce que Zola n'a pas fait dans *Thérèse Raquin*, il l'a fait dans *Germinal*. Nous ne prétendons pas qu'il ait dû cette audace de plus à Sainte-Beuve. Mais il était intéressant, croyons-nous, de citer ce fragment de la lettre du grand critique.

Que *Thérèse Raquin* soit la vérité naturelle ou une vérité d'exception, ce n'en est pas moins une œuvre puissante, d'effet dramatique profond, qui vous donne des impressions saisissantes avec des moyens simples.

Edouard Pailleron

LE MONDE OU L'ON S'ENNUIE

28 novembre 1881.

Le monde où l'on s'ennuie semble destiné à la même fortune que *Divorçons*. Les deux pièces ne se ressemblent pas du tout, ni par le sujet ni par le ton. Mais leur gaieté étincelante leur a fait un sort pareil. *Divorçons* a des situations et des mots qui font d'autant mieux ouvrir les yeux, qu'ils devraient les faire baisser. *Le monde où l'on s'ennuie*, qui n'a pas ces excitants, se rattrape auprès des familles qui peuvent rire en toute confiance de cette plaisante satire et de ces croquis vivants.

La comédie de M. Pailleron a tellement réussi, qu'on est tenté de craindre qu'elle n'ait trop réussi. C'est fort bien fait de railler la solennité, la prétention au bel esprit, à la science, les affectations de tendresse pour la philosophie subtile et l'art noble. Le bon sens français et la verve gauloise sont en état de légitime défense contre ces fausses

délicatesses. Il est utile de montrer la bouffissure, le creux, l'indigence d'idées et l'abondance de vues intéressées et pratiques de certains abstracteurs de quintessence en littérature et en politique.

Seulement, cette ostentation de goûts raffinés n'est peut-être pas la plus fâcheuse. Ce qui nous paraît plus agaçant encore que le sérieux de convention, c'est le parti pris d'une moquerie qui s'exerce sur tout et dont les formules sont à la portée de tous. Nous savons bien que cette espèce de moquerie ne ressemble pas à la raison piquante du *Monde où l'on s'ennuie*. Mais M. Pailleron pourrait bien avoir encouragé ces dédains faciles, malgré lui et malgré la justesse et la distinction de son esprit. Quand c'est lui qui parle, il n'y a qu'à battre des mains. Et tous les traits de sa comédie se plantent dans des ridicules évidents. On a donné une clef de ses personnages, tellement ils sont vrais. Et le comique de ses Philaminte et de ses Bélise, de ses Trissotin et de ses Vadius, est pris sur le vif, comme celui des *Femmes savantes*. Seulement, puisqu'on a si bien dit leur fait aux précieux et précieuses, il sera nécessaire de le dire aussi aux blagueurs, qui ont leur répertoire plus vide encore que celui des précieux. La sottise, frottée d'ironie, se piquant d'être parisienne et boulevardière, a été esquissée en deux ou trois scènes de leurs pièces par MM. Meilhac et Halévy. Mais on n'en a pas assez montré l'ineptie sautillante, la désinvolture banale. Ce serait un joli pendant à faire au *Monde où l'on s'ennuie*.

Il faut prendre la comédie de M. Pailleron comme elle est, sans rechercher si elle ne contente pas une certaine

médiocrité d'esprit, qui ne peut pas et qui ne veut pas croire à des goûts élevés. Elle contente surtout la franchise, la bonne humeur, le sens droit, le rire aisé. Elle est pour la netteté et la sincérité. Cela suffit, pour ne pas s'alarmer de ce succès d'une gaieté saine.

C'est la satire, les scènes de caractère du *Monde où l'on s'ennuie*, qui en font le principal intérêt. L'aventure amoureuse, autour de laquelle M. Pailleron fait défiler ses amusants « ennuyeux », est des plus innocentes. Mlle Suzanne de Villiers, jeune fille charmante et résolue, est la pupille de M. Roger de Céran, jeune savant qui disserte dans la *Revue archéologique* sur les monuments funéraires de l'Asie occidentale. Roger, très occupé de ses *tumuli* et de faire figure dans l'érudition, selon le vœu de sa mère, la comtesse de Céran, femme qui sait l'art d'accommoder le sérieux et de s'en faire des fonctions et des honneurs, Roger ne voit pas que Suzanne l'aime. Il est vrai que celle-ci l'ignore pareillement.

Leur amour se révélera à l'un et à l'autre par la jalousie. Suzanne croit que Roger est épris d'une grande Anglaise, miss Lucy Watson, riche, pédante et jolie, « qui a des lunettes et qui n'a pas de gorge ». Suzanne a trouvé un billet du professeur Bellac, philosophe pour dames, psychologue de salon, un billet donnant un rendez-vous à l'Anglaise ergoteuse et bien rentée. Et Suzanne attribue cette déclaration non signée à son tuteur, Roger. Voilà sa petite tête qui s'agite, et son dépit qui la pousse à toutes sortes d'imprudences. Elle fait des avances d'une hardiesse ingénue à l'onctueux Bellac. Et pendant qu'elle est

persuadée que le compromettant billet est de Roger à Lucy, Roger suppose qu'il est de Bellac à Suzanne. Ils sont l'un et l'autre très indignés, avant de savoir qu'ils sont très amoureux. Chacun des deux veut surprendre l'autre à son prétendu rendez-vous, et le bien confondre. Mais tout en se querellant, ils s'expliquent, et la joie qu'ils ont de s'être trompés leur fait voir clair dans leurs cœurs. L'entretien, qui a commencé par des colères, finit par des tendresses. C'est la transition de l'amour qui se croit dédaigné à l'amour qui se sent partagé. Et la pièce a pour dénouement le mariage de Roger de Céran, savant en rupture de science, avec Suzanne de Villiers, enfant volontaire qui n'a plus de volontés.

Le « monde où l'on s'ennuie » est le tableau dont cet épisode de bouderies et d'union est le centre. On voit que cet épisode est assez primitif. Une lettre perdue, attribuée au monsieur qui ne l'a pas écrite et à la demoiselle à qui elle n'a pas été écrite, c'est un moyen dramatique peu compliqué. Il produit cependant une scène ingénieuse, où on se cherche et où on se dérobe, une scène mouvementée comme celle des « marronniers de Figaro », que M. Pailleron a l'habileté de faire rappeler par un de ses personnages. Enfin, il amène la grande explication de Roger et de Suzanne, le duo d'amour de la pièce, de frais motif et d'accent vrai, avec une note de poésie dans sa familiarité.

Cette dernière scène n'est qu'une petite partie du *Monde où l'on s'ennuie;* mais elle en est le charme. La comédie de M. Pailleron, avec ce morceau exquis où le cœur parle, peut se livrer, sans crainte de sécheresse, à ce qui est son

sujet, la peinture satirique des précieux de doctrines et de langage. Et elle s'y livre bien, en plus de deux actes sur trois. Mais le public n'en a pas trop, ni nous non plus, tellement le tableau est plaisant, et les personnages sont ressemblants.

Bellac, écrivain et professeur, capable de mettre toute la philosophie en madrigaux ; M. de Saint-Réault, l'orientaliste, fils d'un père illustre, exploitant avec solennité et âpreté « les Ramas-Ravanas et tous les fouchtras de Bouddha » ; le général de Briais, à qui il faut une tragédie pour le peuple, et qui a retenu un joli vers ; le « jeune poète » des Millets avec son vieux *Philippe-Auguste ;* le fonctionnaire Toulonnier, avec son style administratif, plein pour tous des mêmes promesses ; miss Lucy Watson, qui traite du concept, du moi et du non-moi ; la comtesse de Céran, principale hôtesse du monde où l'on s'ennuie, qui fait des ministères et défait des mariages, et les fidèles de Bellac, roucouleuses de psychologie, qui se pâment à l'*au delà* de leur professeur, comme Philaminte et Bélise au *quoi qu'on die* de Trissotin, la galerie est complète et elle n'a pas un trait qui n'ait été pris sur nature. Il faut bien de la verve et de l'observation pour faire des ennuyeux très exacts, qui soient très amusants. Tout en montrant, telles qu'elles sont, ces affectations de gravité et de subtilité, M. Pailleron leur donne un relief comique.

Il a eu soin de mettre dans son jeu, pour souligner son bon sens, son esprit, sa raillerie, deux personnages sympathiques et réjouissants. C'est la duchesse de Réville, qui protège les amours de Roger de Céran et de Suzanne

de Villiers, et c'est le sous-préfet Paul Raymond, Parisien sceptique et bon enfant, qui veut devenir préfet, et qui explique gaiement à sa femme le mécanisme du salon de Céran et la manière de s'en servir.

La duchesse de Réville est tout à fait avenante. M. Pailleron a été très habile en ne la faisant pas seulement femme de propos franc et de raison vive, ayant horreur de toutes les poses. Ce que la duchesse de Réville reproche au monde où l'on s'ennuie, c'est d'abord qu'on s'y ennuie, et ensuite qu'on n'y aime pas. « Nous autres femmes, dit cette duchesse du bon temps, il n'y a qu'une seule chose qui ne nous ennuie jamais, c'est d'aimer et d'être aimées. » Vous pensez si la duchesse de Réville, qui a le cœur chaud et qui est la bonté même, a l'oreille du public quand elle crible de ses sarcasmes sa nièce de Céran, Bellac, les précieux et les précieuses. En riant avec la duchesse de Réville, on est pour la vraie élévation contre la fausse, on n'a pas seulement de la netteté et de la verve : on a de la générosité et des illusions.

La duchesse de Réville, une de ces vieilles femmes qui disparaissent, et dont Roqueplan disait : « Autrefois, vieillir était un art ; maintenant, c'est un malheur », est indulgente aux frais visages, aux jeunes amours, aux désirs sincères. Elle agréait peu la petite Mme Raymond, la femme du sous-préfet, quand celle-ci, pour prendre langue et pied dans le salon de Céran, citait M. de Tocqueville et le philosophe Joubert. Entre parenthèses, disons que citer M. de Tocqueville peut venir d'une solennité vide, mais que pour connaître le nom de Joubert il faut

avoir quelque délicatesse de goût. Ce n'est pas là un auteur familier aux pédants. Mais il n'importe. Mme Paul Raymond, avec son tact de Parisienne, a bientôt fait de se mettre au diapason du monde où l'on s'ennuie, et elle cite M. de Tocqueville avec une dignité qui impatiente la duchesse de Réville. Il faut la jolie scène de la serre, la scène « des marronniers de Figaro », où le couple Paul Raymond vient s'embrasser en cachette et se dédommager des austérités de ce château doctrinaire, pour que la duchesse se réconcilie avec cette jeune mariée, si heureuse d'être tout à fait la femme de son mari. Les hardiesses d'intimité, qui scandalisent Mme de Céran, plaisent beaucoup à Mme de Réville. Et cette pointe de gaillardise, ce reste du XVIIIe siècle, qu'elle a dans sa bonté, achèvent de nous gagner à ses malices contre les précieuses.

Quant à Paul Raymond, il sauve son machiavélisme naïf du premier acte par sa gaieté et son bonheur à embrasser sa petite femme dans la serre, au troisième acte. C'est lui qui définit le monde où l'on s'ennuie. Mais il n'a pas le sarcasme démonstratif et obligé des Desgenais traditionnels. Ce n'est pas le montreur de personnages et de curiosités qui a mené tant de comédies de caractères. Puisqu'il veut user, pour son avancement, des influences gourmées du salon de Céran, il doit bien le décrire à sa femme pour qu'elle puisse s'y orienter et y faire figure. C'est une peinture sous forme de renseignements. Le public, qui est averti, en même temps que Mme Raymond, des ridicules du monde où l'on s'ennuie, est très satisfait

d'avoir ses propres jugements exprimés de cette façon naturelle et plaisante.

Mme de Réville et Paul Raymond sont, avec Suzanne de Villiers, les personnages principaux de la pièce. Ils n'y agissent guère, et y touchent à peine. On peut raconter l'action, dire comment se noue et se dénoue l'aventure de Roger et de Suzanne, sans nommer la duchesse et le sous-préfet. Ce sont des personnages principaux d'une pièce dont ils pourraient être absents.

Mais on sait que dans *le Monde où l'on s'ennuie*, le vrai sujet, la vraie pièce, ce sont les types et les originaux qu'on y montre. Mme de Réville et M. Raymond, qui ont leur originalité, servant surtout à caractériser les personnages moqués, peuvent ainsi arriver au premier plan. On ne s'étonne pas qu'ils tiennent tant de place dans une comédie, où ils n'ont guère que l'emploi des réflexions judicieuses et des mots piquants.

Prenons donc *le Monde où l'on s'ennuie* comme il est, comme un charmant et vivant tableau, comme un album de croquis plus réjouissants les uns que les autres. La scène d'amour du troisième acte vient mettre, dans tous ces épisodes comiques, une émotion pénétrante. Rien de plus simple et de plus tendre que la déclaration de Roger : « Tu y es entrée toute petite, dans ce cœur où tu as grandi et que tu remplis maintenant tout entier, entends-tu ? tout entier. » Et rien de mieux senti que le mot craintif de Suzanne : « Allons-nous-en. » Son cœur bat si fort qu'elle croit avoir peur. C'est délicieux d'ignorance dans la passion, d'effarement dans le bonheur.

Tous les genres d'amour se rencontrent, du reste, dans cette serre du troisième acte, et l'amour en manière de dialogue philosophique du professeur Bellac et de l'Anglaise Lucy, où les deux amants traitent du processus, du terminus et du subjectif. Et l'amour qui sait tout et qui ose tout de Paul Raymond et de sa femme, et qui ponctue de si gentils baisers les syllogismes galants des deux précieux. Ce rendez-vous en partie double, où les gamineries caressantes font pendant aux objections en *us*, prépare bien gaiement les explications et les aveux de Roger et de Suzanne. Avec ces délicats morceaux, ses personnages et ses mots de bonne comédie, sa franchise étincelante, *le Monde où l'on s'ennuie* a plusieurs espèces de succès. C'est le succès de rire qui a fait partout, et qui fera à Bruxelles, la fortune de la pièce.

Jules Claretie

MONSIEUR LE MINISTRE

12 mars 1883.

Monsieur le Ministre est le meilleur roman de M. Claretie, qui en a fait beaucoup de bons, en divers genres, et sous diverses influences. Tous les romans de M. Claretie ne sont pas exclusivement de M. Claretie. Ou du moins il a eu le dilettantisme d'avoir des manières différentes en ses différents récits, d'être, à son gré, tel ou tel auteur. Il est capable de faire, par gageure ou facilité de talent, ce qu'il aime et ce qu'il n'aime pas, du Zola qu'il n'aime pas, ou du Dumas qu'il aime.

Ces tours, où il excelle, et qui lui servent probablement à se délasser dans son incessante production, à changer de main, comme font parfois les virtuoses de l'épée ou du piano, ne l'empêchent pas d'avoir une personnalité, un style, de mettre sa seule et unique marque en quelques-uns de ses écrits. Il a des styles de toutes sortes, de l'éloquent

et du fin, du galant et du violent, du patriotique et du boulevardier. Mais il en a un aussi, qui est à lui, où ses curiosités multiples sont enfermées dans une forme personnelle.

Monsieur le Ministre est un de ces livres de M. Claretie, où c'est bien lui qui parle, disant ce qu'il a imaginé et vu, ayant noté au passage quantité de gens, de faits, de croquis, d'observations, qu'il nous fait voir à sa façon. Dans *Monsieur le Ministre*, il avait pris un beau et nouveau sujet. Et on comprend qu'il ait tenu à le mettre en œuvre lui-même. Avec ces aventures du temps présent, on pouvait faire mieux que de l'actualité, que des chroniques brillantes, que des tableaux à la mode d'après les auteurs ou les groupes à la mode. On pouvait faire ce que M. Claretie a fait : un livre qui a saisi un des plus curieux aspects du Paris de la politique et de l'élégance, un livre qui sera à consulter quand on fera l'histoire des nouvelles couches sociales, quand on expliquera certaines crises ministérielles par les vacillements des grands hommes de province et les ingénus de l'éloquence départementale, au milieu des plaisirs et des révélations de la vie parisienne.

Cette découverte du Paris féminin, faite par de bons avocats, paisiblement mariés en leurs chefs-lieux d'arrondissement et soudainement pourvus, par la malice des révolutions, de la toute-puissance ministérielle, cette découverte doit produire des drames et des comédies. Ces honnêtes gens, qui ne savaient rien de Paris, et qui y peuvent tout, comment accommoderont-ils leur

honnêteté avec leurs curiosités et leurs facilités? Le roman de *Monsieur le Ministre* y a répondu, et drame et comédie y sont.

Les scènes du livre sont variées, et elles sont vivantes, prises dans ce qui se passe sous nos yeux, mais prises avec art, dans leurs traits caractéristiques, dans les événements qui font connaître les personnes et dans les paroles qui accusent les passions. M. Claretie n'a pas été là l'annotateur ingénieux de faits piquants et l'écrivain à phrases brillantes qu'il est à ses heures de chronique. Il a observé, il a composé, il a eu le style de son sujet, le style de sa raillerie et de son émotion, il a fait une œuvre, enfin, où il a tout mis de sa bonne et propre manière, en prenant tout de la réalité.

Mais nous avons parlé, en son temps, du roman : *Monsieur le Ministre.* C'est de la comédie, tirée de ce roman, qu'il s'agit aujourd'hui. Elle semble n'être pas réservée à moindre fortune que le livre dont elle est sortie. A la bonne heure, pourvu qu'on nous permette de ne pas faire même état de ces deux développements d'une même idée. C'est le premier qui est le meilleur et le plus logique. Le second, qu'on vient de nous offrir, est un ouvrage d'habileté et de verve, fait pour le succès, où M. Claretie ne s'est guère tenu à ses conceptions premières et réfléchies.

Nous n'avons plus la comédie et le drame de *Monsieur le Ministre,* l'étude des séductions qu'un homme politique, tout frais émoulu de sa gloire, subit dans la ville capitale et capiteuse, des défaillances auxquelles il se livre, des ruines que cette ivresse du pouvoir fait dans son

autorité publique et dans son bonheur intime. Nous avons une jolie suite de tableaux parisiens, où les naïvetés et les roueries de la politique sont gaiement relevées et marquées de traits fins. Mais ce ne sont pas les accidents de la politique qui mènent la pièce. Ce n'est pas parce que le personnage principal de *Monsieur le Ministre* est « Monsieur le Ministre », que le drame se noue, que ce personnage trahit sa femme et voit son foyer désert.

Sulpice Vaudrey est en possession d'une femme charmante et douce. Mais il a probablement la curiosité des passions orageuses, car il est fort troublé, même dans sa province — à l'inauguration de la statue d'un illustre du scrutin d'arrondissement —, il est fort troublé par l'apparition d'une belle et excitante Parisienne, Marianne Kayser. C'est à cette solennité départementale que Sulpice Vaudrey apprend, par dépêche, qu'il est devenu Monsieur le Ministre.

On l'a su avant lui, et nous assistons au défilé des aubades et des discours de circonstance. La scène est amusante, d'un mouvement ressemblant et d'une satire qui ne force pas la note. Marianne Kayser, qui se trouve là fort à point, nièce d'un peintre, raté du grand art, Marianne Kayser, qui ne veut pas être une ratée de l'ambition et du luxe, est déjà le piège brillant où viendront s'abattre les honnêtes desseins, les résolutions puritaines de Monsieur le Ministre.

Dans son roman, M. Claretie a eu le loisir de bien montrer ses personnages, de les faire passer par toutes les réflexions ou toutes les aventures qui les expliquent. Dans

sa comédie, il a dû brusquer bien des choses, et en transformer quelques autres. Il a adouci ses premières rigueurs. Il a voulu bien finir, puisqu'une comédie doit bien finir. Après la liaison de Sulpice Vaudrey et de Marianne Kayser, liaison qui ne naît plus que du désir d'un monsieur quelconque pour une belle fille quelconque, liaison où l'on ne voit pas nettement si Marianne y fait entrer un peu de dépit avec beaucoup de spéculation, après cette liaison avouée et liquidée, tout s'arrange le mieux du monde.

Mme Vaudrey pardonne à son mari, Marianne épouse le duc de Rosas, un Espagnol sentimental, qui n'osait pas lui donner son nom quand elle avait commis une faute ignorée et qui la fait duchesse quand elle est publiquement insultée, et Sulpice Vaudrey quitte le ministère, de son plein gré, en pleine victoire, par amour pour les joies domestiques, par goût de la vie obscurément et honnêtement heureuse. Et savez-vous pourquoi Mme Vaudrey ne se juge pas véritablement trahie? Parce que Sulpice a payé les dettes de Marianne. Il lui a donné de l'argent, donc il ne l'aime pas. Puisqu'elle est une fille, elle n'est pas une rivale. C'est très ingénieux, trop ingénieux. Le public, qui n'entre pas dans ces subtilités-là, n'y a vu qu'un moyen adroit de terminer la pièce pour la satisfaction de tous.

Le moyen le plus sûr en art n'est pas toujours de contenter tout le monde. M. Claretie l'aura éprouvé avec le roman et avec la comédie de *Monsieur le Ministre*. C'est la version, qui ne se préoccupe pas de ce que les lecteurs ou spectateurs peuvent souhaiter, qui a été universellement

acceptée. L'autre, celle qui soumet sa logique et sa vérité aux traditions du théâtre, amuse comme un ouvrage de surface brillante et n'intéresse pas comme une œuvre de dessous solides et serrés.

Dans cette succession de scènes piquantes, où les jolis mots foisonnent, où chaque épisode est enlevé de verve, on ne voit guère les personnages, on ne sait où prendre l'action, on ne peut pas s'attacher à un dessein bien déterminé. On sait par les déclarations de M. Claretie, assez riche de ses propres talents pour reconnaître ce qu'un autre a pu lui prêter, que M. Dumas fils a mis la main à *Monsieur le Ministre*. On s'en aperçoit bien, et il n'était pas nécessaire de faire le Lissac de *Monsieur le Ministre* à la ressemblance du Jalin du *Demi-Monde*, et d'attribuer à Marianne Kayser des propos d'Albertine de la Borde, pour que l'intervention de M. Dumas fils laissât quelque trace.

Évidemment, la dextérité, le tour de main, l'esprit de M. Dumas fils ont ajouté quelque chose à la comédie de M. Claretie. Et nous croyons pourtant que cette précieuse aubaine a nui à l'œuvre. M. Dumas fils n'avait cure de traiter véritablement le vrai sujet de M. Claretie. Il n'avait pas le souci, lui, de faire l'effective comédie de *Monsieur le Ministre*. Il a dû se proposer uniquement de tourner des difficultés, de mettre du mouvement où les choses menaçaient de traîner, d'accommoder des personnages et des événements, qu'il n'avait point imaginés, à ce qui lui semblait de bonne tactique théâtrale. Ce ne sont là que conjectures. Nous ne savons pas ce que M. Dumas fils a fait dans la pièce de M. Claretie. Et puisqu'un seul auteur

a signé, malgré la lettre où sa reconnaissance s'est finement exprimée, il est responsable de tout, des indécisions et des conventions de la comédie comme de sa vigueur, de ses parties mordantes, de ses légers croquis, de ses traits ressemblants.

Il est responsable aussi de la tendance de sa pièce. Et de même que M. Claretie a tourné exclusivement en gaieté son sujet primitif, il a eu le rire bien facile sur les convictions politiques. Un peu de l'indifférence narquoise d'une lettre fameuse de M. Dumas fils à M. Naquet, semble avoir gagné M. Claretie. La moquerie de *Monsieur le Ministre* est un peu appuyée, et ceux qui se gaussent de tous les partis et de leurs luttes y trouveront trop de mots à emprunter, trop d'épigrammes faciles à redire.

Telle qu'elle est cependant, sans action suivie, sans but distinct, sans personnage attachant, cette pièce est fort curieuse et pleine de talent. Le plus aigu de sa satire ne trouve pas à se loger dans nos mœurs politiques régulières, dans notre vie publique bourgeoise, où le vote de certaines villes fait alternativement le gouvernement libéral ou clérical. Nous ne connaissons guère les cocodettes de la politique, les rivalités de salons influents, l'âpreté à offrir à ses invités quelque puissant du jour. La vanité, en Belgique, se propose des fins plus banales. Ce sont les gens titrés qui bénéficient des plus vives convoitises. Ce sont eux surtout dont on brigue la compagnie. Et les orateurs de marque et les Excellences officielles ont moins de prix pour les ambitieux du monde. Nous n'avons garde de railler ces goûts respectueux. Les sociétés ont les plaisirs

et les déférences qu'elles méritent. Nous constatons simplement que bon nombre des malices douces ou des durs sarcasmes de *Monsieur le Ministre* sont ici lettres closes. On a dû en laisser passer beaucoup, qui ne trouvaient pas leur application.

Mais il en reste assez pour que le public y trouve son agrément particulier. Le détail de *Monsieur le Ministre* est aussi varié que piquant. A chaque acte, il y a quelque surprise, quelque morceau de bravoure dans un genre ou dans l'autre. Au premier acte, la scène populaire; au second, la scène d'escarmouche galante entre Sulpice et Marianne; au troisième, la scène de l'ouvrier, une scène à la Bouffé, de vérité factice et d'effet certain ; au quatrième, le beau mouvement d'indignation de l'épouse outragée, et, au cinquième, la grande tirade, éloquente et amère, du ministre qui ne veut plus l'être. Il y en a pour tous les goûts. Mais aussi, il y en a de toutes les sortes de mérites, morceaux gais, passionnés, ironiques, délicats. Si ce n'est pas une comédie, c'est du moins un album de choses charmantes, vigoureuses, fines et rares.

Georges Ohnet

LE MAITRE DE FORGES

4 février 1884.

M. Georges Ohnet est un homme heureux. Ses romans ont de prodigieuses fortunes, et ses pièces de théâtre ont même fortune que ses romans. Les uns ont des éditions par centaines, et les autres ont des centaines de représentations. Il n'y a que M. Zola qui, avec une autre sorte de talent, des sujets et des livres différents, ait une clientèle plus nombreuse. Un critique disait autrefois, au moment des études brutales de M. Feydeau et des élégantes peintures de M. Feuillet : « Il y a deux courants de femmes, les femmes de *Fanny* et les femmes de Feuillet. » Il y a aussi, présentement, deux grands courants de lecteurs, ceux du *Maître de Forges* et ceux de *Nana*. Ce sont des armées dont les régiments arrivent à un chiffre presque pareil.

Tirez des conclusions, après cela, des signes du temps. Si le succès de *Nana* ou de *Pot-Bouille* est un signe du

temps, le succès du *Maître de Forges* est un signe d'un autre temps. Nous ne nous mettrons pas en peine, s'il vous plaît, de ces prétendues contradictions, qui se sont toujours reproduites. Il y a toujours eu à peu près la même quantité de curieux pour les spectacles violents et excitants, et la même quantité d'amateurs d'émotions bienfaisantes. Tout ce qui est extrême, dans un sens ou dans l'autre, et de compréhension facile, s'adresse au grand nombre. Ce sont les œuvres justes, simples, ni habilement choquantes, ni adroitement banales, les œuvres de conception et d'exécution sincères, qui doivent se contenter d'un public choisi, qui sont faites pour la minorité qui sait lire. La majorité va aux auteurs malins; et il y a des malins des deux genres, du genre artiste comme du genre bourgeois.

M. Georges Ohnet n'écrit pas pour les artistes. Il paraît n'avoir d'autre ambition que de composer des romans qui soient beaucoup lus et d'en faire des pièces de théâtre qui soient beaucoup représentées. Il a bien raison, puisque ceux qui dédaignent cette gloire fructueuse la dédaignent souvent par amertume de ne la pouvoir posséder. Lui, il la possède incontestablement. Il a fait ce qu'il a voulu faire; et ce qu'il a fait, il l'a vu réussir. C'est un homme heureux; et c'est un auteur avisé, qui s'est mis à sa place.

Le Maître de Forges est une œuvre scénique, très bien disposée pour la scène. Le sujet est intéressant, les personnages l'exposent avec clarté et avec force; l'action a la marche et les développements qu'elle devait produire; les situations dramatiques sont introduites à chaque acte, au meilleur moment; chaque scène à effet fait sortir tous ses

effets. On est fort ému par cette histoire émouvante, tant qu'elle se déroule sur les planches du théâtre. L'auteur sait donc admirablement son métier. Aussi, le critique, qui recommande toujours aux jeunes écrivains d'être experts en leur métier, a-t-il triomphé de ce succès du *Maître de Forges*. Voilà, a dit Sarcey, ou à peu près, comment on peut faire une excellente pièce, sans philosophie, sans poésie, sans style. L'éloge est un peu rude. C'est une douceur de paysan du Danube, d'un paysan du Danube bleu. Mais on peut n'en retenir que le premier mot : la pièce est excellente.

Tout le monde ayant lu le roman du *Maître de Forges*, il n'est pas nécessaire d'analyser consciencieusement la comédie qui en a été tirée. Vous savez que Mlle Claire de Beaulieu, de grand nom et de fortune détruite, se voit abandonnée, après la ruine de sa famille, par son fiancé, le duc de Bligny, qu'elle aimait. C'est une de ses amies de pension, Mlle Athénaïs Moulinet, bourgeoise jalouse, aimable personne d'ambition vindicative, qui lui a enlevé, par l'appât de nombreux millions, ce duc et ce fiancé, à la merci d'une surenchère. Claire de Beaulieu en a le dépit qu'on peut croire, et comme un aspirant à sa main se trouve là, à point nommé, bel homme et d'immense richesse, elle l'agrée aussitôt et le présente comme le mari de son choix. Ce mari si brusquement choisi est le maître de forges, un industriel tout-puissant, de grand cœur et de grande intelligence, et qui se nomme Philippe Derblay.

Tel est le premier acte de la pièce de M. Georges Ohnet, et il expose bien le sujet, il fait bien connaître les person-

nages. On n'est pas soumis à de longs récits, expliquant les arrangements des gens et les complications des choses. Les caractères orgueilleux ou bas, les ambitions plaisantes ou les passions délicates, tout ce qui servira aux péripéties de la pièce est adroitement accusé dès ce premier acte et dans des incidents successifs, bien amenés.

Tout le romanesque et tout le dramatique du *Maître de Forges* consiste en ceci : que Mlle Claire de Beaulieu, étant devenue Mme Derblay, se refuse à appartenir effectivement à celui qu'elle a accepté comme époux, par pique et par riposte d'orgueil blessé; que M. Derblay, qui adore sa femme, se promet de triompher des répugnances qu'elle lui oppose, et d'en triompher avec hauteur, sans humiliation ou sollicitation; que Mme Derblay, dédaignée en apparence par le mari qu'elle a pu juger et qu'elle s'est mise à aimer, entreprend de le reconquérir. Les coquetteries et les perfidies de la duchesse de Bligny, les prétentions galantes du duc de Bligny ajouteront des difficultés et des méprises à cette lutte de Philippe et de Claire Derblay. Mais la pièce est là, uniquement, dans la façon dont ces deux époux séparés, et faits pour être unis, s'uniront.

Ce n'est pas un sujet très varié. Et il prête plutôt à l'analyse morale, à l'étude psychologique, qu'aux coups de théâtre et à une action saisissante. Aussi M. Georges Ohnet l'a-t-il traité, ce sujet délicat, plus théâtralement qu'humainement. Les sentiments, dans *le Maître de Forges*, sont employés comme moyens scéniques. On n'a pas cherché à les montrer dans leur vérité; on a cherché à en faire de bonnes situations et des effets sûrs.

Les trois scènes principales, et qui sont attendues, sont: la scène du soir des noces entre les nouveaux époux, Claire et Philippe Derblay; la scène entre les deux femmes, les deux rivales, qui se sont fait, chacune, de si cruelles blessures; la scène où Claire implore décidément l'amour qu'elle a rejeté, s'offre avec tant d'ardeur au mari par qui elle veut être prise.

Ces trois scènes sont bien faites, puisqu'elles ont remué le public. Et puisqu'elles sont les points décisifs de la pièce, celle-ci est donc victorieusement conduire, en ses parties périlleuses. Oui, elles ont de la vigueur, et de l'adresse surtout. Mais quelle vigueur de surface, d'apparence, comme les mots qui portent sont des mots de convention, comme on sent le thème dramatique et le duo à répliques obligées!

Chacune de ces trois scènes était combinée pour l'effet, on y a peu de souci de la mesure, de la justesse de chaque parole. Tous les personnages forcent le ton, dans les moments où ils devraient parler en toute sincérité. Ils sont trop durs, trop solennels, ils ont des orgueils où on voit le rôle et l'attitude. Quand Claire Derblay a des indignations et des mépris contre l'homme qui n'a d'autre tort que de l'avoir aimée et épousée, elle fait de la rhétorique, elle récite des morceaux de mélodrame, elle ne dit pas les mots féminins d'une femme qui s'est engagée par dépit et qui ne se peut résoudre à se livrer sans amour. Quand Philippe refuse la femme qui s'offre à lui, et qu'il adore, il a le pédantisme de la dignité, il a l'air de poser pour le public et de prendre sa revanche, devant lui, des humiliations

que, devant lui, il a subies le soir des noces. Les scènes sont bien faites, mais ce sont des scènes. Ni hommes ni femmes, tous personnages de théâtre, avec des mouvements de théâtre, et des mots de théâtre. Ce sont des personnages à grands sentiments, nous dit-on, parce qu'ils se guindent. On les croit héroïques, parce qu'ils ne sont pas naturels. Et M. Ohnet a eu, du reste, l'habileté de ne pas donner à leur héroïsme de convention un langage trop ambitieux. Les banalités de son style ont procuré plus de vraisemblance à ces dignités artificielles. Cela peut faire croire qu'on n'a pas d'émotions farouches et extraordinaires, quand on les exprime dans une forme ordinaire.

La scène entre les deux femmes, entre Claire et Athénaïs, cette scène renouvelée de *la Princesse Georges*, est une lutte de tribune, et non un duel féminin. Les femmes ne n'expliquent pas si éloquemment entre elles, et elles ne se font pas des aveux si dépouillés d'artifices. Elles s'atteignent plus sûrement, et plus à fond, avec des traits plus perçants, et des demi-mots plus aigus. Elles se font des blessures plus profondes avec des phrases moins massives. Les femmes ne s'écrasent pas ; leurs mouvements nerveux n'y suffiraient point. Elles se déchirent, avec des gestes qui peuvent être frêles.

Cette dureté, un peu factice, un peu pesante, du *Maître de Forges*, est soutenue jusqu'au bout. Il faut que Claire Derblay reçoive une balle qui était destinée à son mari, pour que celui-ci consente enfin à céder à l'amour qu'il inspire et à l'amour qu'il ressent. Il risque de s'aller faire tuer dans un duel, sans avoir dit une parole d'aban-

don à la femme qu'il aime, et dont il est aimé. Il ne reviendra peut-être pas, et elle a beau s'offrir à lui et se traîner à ses pieds avant son départ, il ne veut pas lui donner cette satisfaction de l'avoir vaincu. Il est en fer, ce maître de forges. Avec du fer, on peut fabriquer d'excellents ressorts de théâtre. Mais la passion ne se forge pas ainsi. Et les vrais hommes qui aiment n'ont jamais refusé la femme qu'ils aiment, et n'ont jamais eu d'autre idée que de posséder cette femme.

Le public a paru approuver ces sécheresses, ou plutôt ces affectations de Claire et de Philippe Derblay, qu'on nous donne comme de grands sentiments. Le public a de ces méprises généreuses. Il croit aisément que ce qui n'est pas humain est d'une humanité supérieure. Mais, pour produire ces illusions, il faut que l'auteur qui les produit ait beaucoup de dextérité.

M. Georges Ohnet ne manque d'aucune des qualités du dramaturge résolu, confiant, qui sait son métier, et qui l'a appris chez les bons patrons. Il évite d'autant mieux certains périls de ses sujets, qu'il est décidé à les ignorer. Il a de l'ordre, de la clarté, de l'énergie, une variété bien équilibrée de scènes touchantes et de scènes plaisantes ; il a le mot qui fait pleurer, sans qu'il soit pénétrant, et le mot qui fait rire, sans qu'il soit spirituel. Il a la plus avantageuse des hardiesses, la hardiesse dans le lieu commun, la fierté dans la convention. Il ne met pas l'émotion dans une parole, mais il la met dans une phrase. Il connaît les passions, puisqu'il les traduit en situations dramatiques. Et le public y retrouve son compte. *Le Maître de Forges*

intéresse, secoue, attendrit tous ses spectateurs. C'est assez dire que M. Georges Ohnet a beaucoup de talent, et un talent qui mérite la multiplicité et la durée de ses succès.

Victor Hugo

RUY BLAS

M. Coquelin et M. Febvre

15 avril 1884.

Ruy Blas est un admirable poème dramatique, tout plein de vers puissants, familiers, pittoresques ou charmants. Cela rachète bien, pour ceux qui sont sensibles aux sonorités et aux délicatesses de la poésie, les impossibilités de la pièce. Quant à ceux qui ne jugent aucun sujet impossible, dès qu'il produit des scènes émouvantes ou plaisantes, ils ont les deux genres de satisfactions avec *Ruy Blas*. Car ce drame, de style si éclatant, de langue si pleine et si souple, a des situations saisissantes et tragiques. Il ne s'agit que d'accepter les héroïques folies de la pièce, le laquais amoureux de la Reine, la Reine pardonnant à cet amour qu'elle a partagé. Si l'on ne conteste pas au poète son étrange donnée, on sera pris par les scènes passionnées, terribles, d'un pathétique si profond, qui remplissent le troisième et le cinquième acte.

Camarera la reprit d'un ton sévère et lui dit « qu'il ne fallait pas qu'une Reine d'Espagne regardât par la fenêtre ». Mme de Villars écrit, dans une de ses *Lettres* : « L'ennui du palais est affreux, et je dis quelquefois à la Reine, quand j'entre dans sa chambre, qu'il me semble qu'on le voit, qu'on le touche, tant il est répandu épais. »

Quand *Ruy Blas* fut joué pour la première fois, il y eut au moins un critique qui jugea absurde, d'une invention extravagante, le billet devenu fameux du Roi à la Reine : « Madame, il fait grand vent, et j'ai tué six loups. » Nous savons maintenant d'où ce billet fut écrit par Charles II à sa femme Marie-Louise; il fut écrit des solitudes qui environnent l'Escurial. « Le Roi, dit Mme d'Aunoy, ne menait ordinairement à ses chasses que le premier écuyer et le grand veneur. » Chasses obstinées dans un paysage affreux d'Arabie Pétrée. « Ce fut de là, dit Saint-Victor qui a fait une évocation si colorée et si vivante de *la Cour d'Espagne sous Charles II*, que Charles II envoya un jour à la Reine, dans un petit coffre de filigrane d'or, avec un chapelet en bois de calambour, ce billet qui tient dans un vers de *Ruy Blas* : « Madame, il fait grand vent, et j'ai tué six loups. » Victor Hugo a pourtant ajouté quelque chose au texte du Roi; — c'est encore lui qui nous l'a dit; — il a ajouté la conjonction *et*. Il a mis la douzième syllabe, qui faisait le vers juste. La lettre n'en est pas moins authentique, avec cet *et* de plus, et elle est un des plus charmants et des plus frappants épisodes du deuxième acte.

Ce serait bien naïf de vouloir découvrir, en 1884, la beauté et l'étonnante variété de la poésie de *Ruy Blas*.

Sans prétendre à aucune découverte, on peut remarquer que ces vers ont tous les tons, qu'ils ont la pureté classique quand il le faut, et l'exubérance romantique quand elle sied. Il y a de ces vers qui sont comme ces grands de Castille, desquels César de Bazan parle avec magnificence : « Suivis de cent clairons sonnant des tintamarres, tout harnachés d'ordres et de chamarres. » Et il y en a d'une sobriété parfaite. Racine aurait signé ce vers de la Reine :

Je vis venir à moi cet homme redoutable.

Corneille aurait pu dire :

Je crois que vous venez d'insulter votre Reine.

Et tant d'autres, où la simplicité est si forte, où l'expression est nette et achevée. Mais ils ont tous, les mesurés et les excessifs, la marque de Victor Hugo, le plus grand ouvrier en vers français de la poésie française.

Ruy Blas a été joué excellemment au théâtre du Parc par M. Coquelin et par M. Febvre, et, consciencieusement par les autres acteurs. Il serait exigeant de demander un véritable Ruy Blas à Bruxelles, puisqu'à Paris on n'en a guère connu qu'un, Frédérick Lemaître. On a été assez bien partagé avec un don César et un don Salluste de première qualité. Et en art, dès qu'on a eu une sensation pleine et exquise, cela suffit. Les défaillances d'alentour n'altèrent pas le plaisir qn'on a goûté.

Victor Hugo, dans la préface de *Ruy Blas*, a tracé un double tableau de la noblesse d'Espagne au XVIIe siècle,

Henri Becque

LA PARISIENNE

26 juin 1885.

D'après les récits qu'on avait faits des audaces voulues de *la Parisienne* de M. Henri Becque, le public s'attendait à être révolté. Il était venu au théâtre Molière avec beaucoup de curiosité et un peu de dignité. La curiosité ne demandait qu'à être satisfaite, dût l'auteur choquer toutes les sortes de convenances ; on s'en tirerait, aux moments les plus embarrassants, avec la dignité dont on avait fait provision.

Eh bien, toutes ces attentes et ces précautions ont abouti à des éclats de rire. Cette abominable, cette cynique *Parisienne* a amusé tout le monde. Le naïf public du théâtre Molière n'y a-t-il pas entendu malice? N'a-t-il pas eu conscience de la tranquillité et de la diversité des fantaisies amoureuses de la Parisienne, Mme Dumesnil? Ce serait lui faire injure, d'autant que ce public-là comptait

ceux d'ici qui connaissent les bruits de Paris, qui savent d'avance, et par les chroniques, les points périlleux des pièces nouvelles.

Ce sont les mots plaisants de *la Parisienne* qui ont fait passer la platitude préméditée du sujet et des personnages. Nous avons déjà remarqué que le même public qui se trouve froissé, indigné, quand on lui présente avec émotion, avec générosité, une situation hardie, celle de *Denise* par exemple, ou de quelque autre drame, accepte aisément les comédies du vice et les étalages de la corruption, pourvu qu'il s'en puisse divertir. Et il ne s'agit pas ici du rire gaulois, de celui qui éclate à propos des gaillardises ordinaires de la vie. Il s'agit d'un rire complaisant à certaines réalités basses, à certaines licences où le cœur n'est pour rien. Et ceux qui sont si sévères pour les sentiments sérieux, affranchis des conventions mondaines, sont fort indulgents à un libertinage bourgeois, qui se produit avec gaieté.

N'allons pas moraliser à l'occasion de *la Parisienne*. M. Henri Becque ne s'inquiète pas de morale en ses études d'âpre sincérité. Il n'a aucun autre but qu'une nette et forte reproduction de ce qu'il a vu et entendu. Il n'a pas de thèse, il ne prend pas la parole et il ne se montre pas en ses œuvres. On peut conclure de la vérité amère de *la Parisienne* que c'est là une peinture de l'adultère bourgeois tout à fait propre à en dégoûter. M. Henri Becque serait donc arrivé, par la dureté même de son exactitude, à une fin morale. Mais c'est probablement le moindre de ses soucis. Tenez-lui compte de sa profitable leçon, si

vous voulez. Lui, il n'a cure que d'être un observateur sagace des faits, gestes et paroles de certaines personnes peu sentimentales, et, de les noter avec précision et vigueur.

Le titre de la comédie de M. Henri Becque est bien général. *La Parisienne*, voilà une appellation qui attribue à un nombre considérable de femmes les vices tranquilles de Mme Clotilde Dumesnil. M. Louis Ganderax nous a mis en garde, dans une ingénieuse et piquante conférence au Cercle artistique, contre les singuliers portraits de la Parisienne exposés dans les romans et les comédies du jour. Et nous aurions quelque naïveté à établir que toutes les Parisiennes ne combinent pas leurs aventures galantes avec la même sécurité, la même philosophie paisible et raisonneuse que celle de M. Henri Becque.

Acceptons le titre de la comédie, quelque ambitieux qu'il soit, si la comédie est forte et originale. Ce n'est pas la force qui lui manque, ni l'originalité. Mais on cherche vainement une comédie, un sujet de comédie, un plan de comédie, une action quelconque, en cette succession de scènes. Chaque scène en soi est curieuse, d'une vérité photographique, pleine de mots d'un comique profond, des mots de situation et de caractère. Et toutes ces scènes ne mènent à rien, à aucun incident, à aucune péripétie. Il n'y a aucune lutte ni extérieure, ni intérieure, ni d'événements, ni d'émotions, à laquelle le public se puisse intéresser. La pièce commence à un certain moment de l'existence commune de M. Adolphe Dumesnil, le mari ; de Mme Clotilde Dumesnil, la femme ; de M. Lafont, l'amant ;

et elle se termine à un moment pareil de cette commune existence. Elle pouvait commencer un peu plus tôt, elle pouvait finir un peu plus tard, puisqu'elle n'enferme pas une action déterminée, un fait dramatique, ayant exposition et dénouement. Cela ressemble aux *Scènes populaires* de Henri Monnier, qui se composent de conversations de gens vulgaires, reproduites avec une merveilleuse exactitude. Henri Monnier pouvait saisir ces conversations à une autre heure de la journée, il ne les aurait pas rendues avec une réalité moins frappante, elles n'en auraient pas été moins curieuses. Et de même, l'art très sûr de M. Henri Becque à faire dire à ses personnages tout ce qu'ils ont dû dire évidemment, pouvait s'exercer en d'autres circonstances que celles qui sont montrées dans *la Parisienne* sans que l'intérêt de la pièce en souffrît. On aurait assisté à d'autres dialogues non moins vigoureux, non moins plaisants, qui auraient toujours eu autant d'action que *la Parisienne*, puisqu'elle n'en a pas du tout.

L'observation de M. Henri Becque, qui est si perçante, est d'une amertume et d'une sécheresse absolues. En voilà un qui ne voit pas le monde en rose, qui ne croit pas aux illusions du cœur, dont le pessimisme est d'une impitoyable dureté. Nous avons des poètes pessimistes, et l'autre jour M. Paul Bourget caractérisait, avec son analyse subtile, ces troubles intellectuels de la jeune génération d'écrivains qui est venue après 1870, l'année terrible. Le pessimisme de M. Henri Becque n'a pas l'air d'avoir été produit par des ébranlements ou des crises quelconques. C'est ainsi qu'il voit la vie dans ses platitudes, dans ses hideurs,

dans ses malpropretés. Il n'a pas été moins amer dans *les Corbeaux* que dans *la Parisienne*. Et comme on ne pouvait s'amuser des détails bas des *Corbeaux*, comme l'auteur les avait montrés avec sincérité, dureté, sans ironie dont on pût se gausser, on les avait mal pris. Tout le talent dépensé dans *les Corbeaux* n'avait pu diminuer la répugnance excitée par un art si triste, si désenchantant. *La Parisienne* n'est pas plus douce, ne vient pas d'une humeur moins méprisante. Il n'y a que corruption, sottise, bassesse, en ces personnages de *la Parisienne*. Mais M. Henri Becque y a trouvé matière à user de sa force comique. Il a rendu ces vilenies plaisantes, tellement il en a noté avec justesse tous les mouvements et toutes les paroles. Il a donné un relief joyeux à une situation plate, en lui laissant précisément toute sa platitude. Et le public, qui a ri, ne s'est pas mis en peine, probablement, de la conception morose et salissante de la vie, que M. Henri Becque lui a présentée. Celui-ci ne met pas des gens sur la scène pour les faire aimer ou haïr, mais pour avoir la joie de les faire vivre réellement, parler exactement.

Il ne hait pas cette Mme Dumesnil, de si peu de scrupules. Et cette femme curieuse, d'un monde curieux, n'est pas méchante. C'est une femme avisée, qui n'aime pas les scènes, les complications, qui a été gentille pour M. Lafont, et qui ne trouve pas que cela donne le droit à M. Lafont d'être jaloux, despotique, encombrant. Du reste, dévouée à son mari, s'appliquant à le servir dans ses ambitions, ne faisant pas de déclamation inutile sur l'inutile aversion qu'elle aurait pour lui. Son infidélité, ce n'est pas de

l'adultère, gros mot et grosse affaire, et qui peut tomber dans le tragique ; c'est un autre mot, que les Gaulois, et Molière avec eux, emploient couramment : c'est la « bagatelle », comme elle le dit dans cette phrase si caractéristique de femme du monde, raisonnable, parlant raison à son amant : « Vous devez vous dire que je ne suis pas libre, que j'ai une maison à conduire, des relations à conserver ; la bagatelle ne vient qu'après. »

Et le joli reproche de Mme Dumesnil à Lafont : « Vous n'aimez pas mon mari. » Et cette délicieuse protestation de l'amant : « Votre mari n'a jamais eu que deux amis en ce monde : vous et moi, » quels admirables traits de comédie, et comme ces inconscients d'immoralité, ces bourgeois dépravés et pas méchants sont d'une vérité profonde qui ne peut pas être odieuse !

Certes, la conception de la vie, que se fait M. Becque dans *la Parisienne*, est attristante. Si le monde n'avait que des femmes comme cette Clotilde, jolie et débrouillarde, que des maris comme Adolphe Dumesnil et des amants comme Lafont et Simpson, la platitude y serait incurable. Le seul être passionné de la pièce, Lafont, est foncièrement ridicule. Les autres ont l'égoïsme sec et l'âme vide. La friande Clotilde n'a un petit moment de sensibilité, aux adieux si durs de l'imbécile Simpson, que par le dépit qu'elle a de sa sotte aventure. Enfin, tous ces gens ont bien la franchise naïve de leur médiocrité ou de leur insouciance morale. Mais ne nous demandons pas si M. Becque ne voit que des gens de cette sorte dans notre humanité. Demandons-nous si ces gens de *la Parisienne*

existent vraiment, s'ils ont été bien observés et bien saisis par leur auteur.

Pour cela, oui. La pièce est criante d'évidence. Elle est pleine de mots où les caractères et les situations se marquent, de ces mots lumineux qui n'ont pas cherché le brillant, de ces mots de comique irrésistible, et qui ouvrent des jours profonds.

Et comme métier de théâtre, cette pièce, qui semble refaire toujours la même scène — la scène des plaintes de Lafont et des agacements et des roueries de Clotilde, — cette pièce a de vrais tours de force. La première scène, de hardiesse saisissante, fait que tout peut passer après cela. On sait quelle espèce de tableau va se dérouler. Ce ménage constant du mari et de l'amant est accepté, après ce premier coup brutal. Et la scène inouïe du début du troisième acte, la façon tranquille dont Simpson prend congé de celle qui lui a donné cinq mois d'agrément, et la hâte qu'il a de retrouver à la campagne ses chiens et ses fusils, cette scène d'une si amère réalité, devient un moyen, d'autant plus habile qu'il n'a pas l'air d'être un moyen, d'amener la réconciliation de Lafont et de Clotilde. L'homme de théâtre qu'est M. Becque est de première force dans cette pièce sans action. Et ce qui prouve la saveur de cette étude d'une certaine réalité, c'est la diversité des questions et des réflexions qu'elle pourrait soulever. Cette pièce, qui n'est pas une pièce, qui révèle en son auteur de si énergiques dons de théâtre, en ne s'astreignant à aucune des nécessaires conditions du théâtre, a été aussi discutée que les œuvres dramatiques fameuses des dernières années.

Nous n'y touchons qu'en courant, à propos de l'unique représentation donnée par la troupe de la Renaissance au théâtre Molière. Ce serait amusant d'y revenir, si cette *Parisienne* nous était rendue en quelque théâtre de Bruxelles. Comme il serait curieux pour le public de revoir une œuvre si forte, si amusante et si choquante, d'un système dramatique si absurde, d'une vérité d'observations si saisissante, où la vulgarité de certaines situations a été accusée par des mots si profonds, et qui semblent si naïfs!

La Parisienne est fort bien jouée par la troupe du théâtre de la Renaissance, un théâtre qu'un directeur jeune, lettré, chercheur, M. Fernand Samuel, pousse en des voies intéressantes et hardies. Mlle Antonine est excellente dans Mme Clotilde Dumesnil, pleine de justesse et de mesure, bourgeoise élégante dans sa corruption paisible, fine sans y mettre de malice, prenant sa vie sans scrupules comme elle vient. — M. Vois est fort amusant, et sans y appuyer, dans son personnage d'amant jaloux; il a une sottise d'assez bon ton et de naïf égoïsme, qui est habilement rendue. — M. Bartel a tout à fait la physionomie et le langage de l'honnête mari, Adolphe Dumesnil. — M. Galipaux n'a qu'une scène, la scène d'un *passant*, selon la hardie expression de M. Becque, et la hardiesse de la scène et de l'expression semble avoir échappé au public. — Mais il s'est rattrapé aux autres parties périlleuses de *la Parisienne*. Et on peut dire que le talent âpre et original de M. Henri Becque, s'il n'a pas eu cause gagnée à Bruxelles, y a frappé un coup.

Camille Lemonnier

UN MÂLE

Pièce tirée, par MM. Bahier *et* Dubois, *du roman de* M. Camille Lemonnier.

21 mai 1888.

Un Mâle a réussi, comme on le pouvait prévoir, devant le public spécial de la première représentation. Les applaudissements avaient peu d'occasions de se produire au cours de la pièce. Mais chaque acte a été suivi de deux rappels pour les artistes. Le nom des auteurs a été proclamé au milieu de grandes acclamations. Et le succès, qu'on nous annonçait depuis quinze jours, qu'on aurait bien dû organiser plus adroitement, avec moins de tapage et de reportage, a eu tous ses signes extérieurs. Pas tous, car il a manqué au *Mâle* un peu d'opposition. Si quelques coups de sifflet ingénieux s'étaient mêlés aux bravos, ce qui eût permis de les redoubler, et ce qui eût autorisé à dire qu'il y

avait eu bataille, que le public prenait parti pour ou contre *Un Mâle*, le sort de la pièce y gagnait certainement. Mais MM. Bahier et Dubois ont eu des amis trop honnêtes, pas assez habiles, qui ont applaudi pareillement chaque fin de chaque acte. Et ces manifestations ne suffisent malheureusement pas pour exciter beaucoup de curiosité autour des représentations de *Un Mâle*.

Le drame qu'on joue au Parc est tiré d'un roman de M. Camille Lemonnier qui a fait sa trouée, et qui n'en gardera pas moins ses mérites de vigueur et de couleur, parce qu'il aura produit une pièce sans intérêt. Il n'y a d'intérêt d'aucune sorte dans ces quatre actes sans action, sans développement de caractère, même sans épisodes originaux. Le roman ne mettait en scène que des personnages très primitifs, et, en lutte que des passions animales. Une belle fille s'allumait à la vue d'un solide gaillard, et s'offrait ce régal d'amour. Mais M. Lemonnier avait surtout montré la nature, complice de cette poussée physique. Les hommes et les femmes tiennent moins de place dans son livre que les arbres, le soleil, les choses de la campagne, les bois qui troublent et les fumiers qui grisent. Peu d'analyses intérieures des individus dans ce roman, mais beaucoup de belles descriptions détaillées de la ferme, de la forêt, du matin, du soir, des différentes odeurs de la terre et des fermentations. Les odeurs sont particulièrement soignées par M. Camille Lemonnier. « Il fait sentir l'odeur des choses, » disait un jour Flaubert en parlant de Tourgueneff. L'auteur de *Un Mâle* s'est plus appliqué à mériter cet éloge que l'auteur de *Terres vierges*.

Si la nature est toute en couleurs, reliefs et exhalaisons dans le roman de M. Camille Lemonnier, les gens, très simples, y sont marqués de traits énergiques. Et les épisodes, la kermesse, les chasses du braconnier Cachaprès, les courses de la vieille Duc et de la sauvage Gadelette, les manigances de la Cougnole, bribeuse et entremetteuse, les scènes de cabaret et de ferme, les batailles et les coups, tout cela se détache dans le livre, est accusé violemment. Et la convoitise brutale du braconnier, et l'entraînement de Germaine se voient bien aussi. Ce qui reste obscur dans le livre, c'est le refroidissement de Germaine. Comment cette fille, attirée par ce que lui promettent la riche musculature et les prouesses audacieuses de Cachaprès, se dégoûte-t-elle de ces joies spéciales? On ne nous l'explique pas. Et il est vrai que pour des aventures d'amour si primitives, les explications sont inutiles. Cela me disait, et cela ne me dit plus. Voilà toute la psychologie de ces sortes de passions. Et cette psychologie serait bien courte pour composer un roman, si la description des lieux, les études d'après nature, les scènes paysannesques, les pages qui reluisent ou qui fleurent ne faisaient pas l'intérêt de l'œuvre.

Dans le drame de MM. Bahier et Dubois, rien n'a pu rester du pittoresque, des couleurs et senteurs de *Un Mâle*. On ne peut même pas avoir cette persuasion, ou cette vision que ce Cachaprès est bien ce qu'on dit qu'il est. L'imagination fait démêler cela à certain portrait, à certaines scènes qu'un livre peut donner. Mais au théâtre, nous ne pouvons juger que d'après ce qui se passe sur les planches. Et, du reste, quel sujet d'attention ou d'émotion

y a-t-il pour le public à ce qu'un personnage de drame soit ou ne soit pas physiquement vigoureux ?

Les amours de Cachaprès et de Germaine n'ayant pas d'autre incident que le refroidissement inexpliqué de l'amoureuse, la pièce ne peut avoir aucune action. Le quatrième acte a quelque mouvement, par les menaces meurtrières de Cachaprès voulant ressaisir celle qui lui échappe, et les feintes tendres qu'elle simule, par la chasse à l'homme dont on a les échos, par la rentrée du braconnier tout sanglant, et qui vient s'abattre sur la scène. Ce sont là de grosses secousses de mélodrame, qui mettent quelque agitation en ce quatrième acte. Mais les autres actes n'ont pu être animés que par des épisodes tenant peu aux luttes amoureuses de Cachaprès et de Germaine, — le tableau d'un cabaret de village, avec cris et soûleries, les lenteurs et malices par lesquelles on arrive à l'achat d'une vache, les plaintes, prières et complaisances sales d'une vieille mendiante, qui mêle ses remercîments à la Sainte Vierge à ses réflexions d'entremetteuse. Quand nous disons que ces épisodes produisent quelque animation, c'est beaucoup dire, notamment pour la vente de la vache, qui a paru très exacte, mais d'une exactitude sans intérêt. Comme le dialogue dans *Un Mâle* veut être très vrai, il n'a aucun trait, pas un mot de caractère. Théophile Gautier, se refusant à écouter des conversations de portiers, très minutieusement notées par Henri Monnier, disait justement : « C'est aussi ennuyeux que d'entendre les portiers eux-mêmes. » Et un dialogue ne peut avoir prise sur le public que par le relief qu'un auteur y a donné à la vérité.

Donc, très peu de vie dans les quatre actes de *Un Mâle*, quoiqu'on y prétende être vivant avec hardiesse et originalité. Le défilé du premier acte, — l'ivrogne, la mendiante, le joueur d'orgue de Barbarie, — a du bruit et de l'enluminure. Mais l'ivrogne n'est que répugnant. Dans *l'Assommoir*, la soûlerie tenait à la pièce et la rendait dramatique. Ici, il n'y a que malpropreté inutile.

Les scènes de Cachaprès et de Germaine au premier et au quatrième acte ont du nerf, de bons mots de fougue sensuelle, et puis les phrases marmottées de la Cougnole et ses interventions gémissantes sont d'une réalité curieuse. Ces chétives aubaines n'empêchent pas que *Un Mâle* ne soit extrêmement ennuyeux. On nous disait : Ce sera très hardi. Non, ce n'est pas hardi ; c'est un peu répugnant, et malheureusement ennuyeux. Le livre de M. Lemonnier a beaucoup de qualités, quelques défauts, et n'est pas ennuyeux du tout.

LE MORT

22 avril 1894.

Le mimodrame *le Mort* a été tiré d'un roman de M. Camille Lemonnier, un des meilleurs romans et des plus personnels de l'auteur du *Mâle*, une étude à la manière noire, d'un relief et d'une vigueur remarquables. Les deux paysans, Balthazar et Bastian Baraque, à l'âpre lésine, au farouche labeur, assassins par convoitise grisante et furieuse ; leur frère idiot et plaignard, Nol ; la maigre et ardente gouge de village, la Tonia, qui affole Balt, jusqu'à lui faire oublier ses méfiances de meurtrier et ses faméliques avarices, la Tonia qui fait la haine des deux frères et complices et produit l'expiation du drame, puisque c'est à cause d'elle qu'ils s'égorgent aveuglément, — toutes ces figures, dans le livre de M. Lemonnier, s'accusent en traits précis, ont un pittoresque sordide, d'énergique réalité. Quelques détails répugnants inutiles ; trop de mauvaises odeurs et d'ordures. Mais les fumets du naturalisme alors étaient consciencieusement violents et c'était une preuve de force et de vérité que de remuer avec insistance tous les fumiers.

Le Mort de M. Camille Lemonnier n'en est pas moins une de ses œuvres les plus solides et les plus sobres, où son art a le moins emprunté aux hardiesses d'autrui, aux sujets à la mode, non directement observés.

Le mimodrame de l'Alcazar ne garde du roman que la scène de l'assassinat, celle de l'enfouissement de la victime, dont l'horreur est fort compromise au théâtre par les trucs visibles et le factice prolongé, et puis les terreurs des deux frères, qui viennent d'apparitions fantastiques, d'adaptations shakespeariennes, aux conventions de la pantomime et aux effets de lumière. On a le spectre de Banco très banalisé; on a les mains de lady Macbeth bien grossies et déformées. Mais le caractère, l'individualité des personnages a disparu; les deux âpres paysans, aux traits et aux laideurs si marqués, sont deux assassins de théâtre quelconques, ayant des peurs et des hallucinations scéniques. La Tonia n'est plus dans le drame, et sa chair de truande ne fait plus l'égorgement des deux frères. Et vous avez des épisodes trop artificiels et trop connus de meunier galant, de meunière dépitée, de notaire fantoche et de noce vaudevillesque.

Probablement, les auteurs ont voulu égayer leur *Mort* par quelques-unes des conventions ordinaires de la pantomime. On a jugé que trop de réalité, en un pareil sujet, serait un malaise pour le public. Mais ces épisodes, destinés à être allégeants et divertissants, n'avaient pas besoin d'être d'une platitude si vieille pour reposer les spectateurs des tableaux trop effrayants. Ces incidents puérils ont le malheur de n'être pas trop déplacés en ce mimodrame, qui

devrait être terrible; ils soulignent la banalité de son tragique.

Tout de même Paul Martinetti, et son frère aussi, sont arrivés au terrible, dans le premier et le troisième acte. Nous avons fort admiré, le lendemain du *Robert Macaire*, du théâtre de la Bourse, la réalité minutieuse et l'art saisissant de Paul Martinetti, et sans attendre que les enthousiastes à la suite et les enchérisseurs de succès aient découvert ce qu'on avait signalé avant eux. Ce mime, à la fantaisie si curieuse et au dramatique si bien creusé, a des vérités très variées, et sa fébrilité sait être aussi comique qu'émouvante. Ici, Paul Martinetti a surtout à rendre des angoisses et des épouvantes, et sans donner à son personnage un caractère distinctif. Il joue supérieurement des scènes, et fait parler dramatiquement, incessamment sa physionomie et ses gestes, sans avoir eu besoin de marquer aucun des traits du Bast de M. Camille Lemonnier. Les convoitises qui entraînent, l'assassinat, le tremblement et l'acharnement à faire disparaître la victime qui reparaît toujours, et surtout le troisième acte de fièvres et d'hallucinations qui deviennent fratricides, tout cela est d'une exécution savante, attachante, par laquelle ce corps frêle du mime semble avoir de la puissance. La folie du dénouement, le bercement tendre du frère qu'il vient de tuer sont des effets de théâtre bien factices, et Paul Martinetti n'y a mis que des adresses connues. Mais tous les détails de terreur de son rôle ont une justesse nerveuse bien intéressante à suivre. Louons aussi chaudement Alfred Martinetti, plein de vigueur et de dramatique, et qui prête une réalité violente à la scène de l'assassinat.

Le reste de l'interprétation du *Mort* est suffisant, sans mérites particuliers. Et la direction de l'Alcazar a très bien fait les choses pour cette expérience hardie d'un mimodrame si sombre. Le macabre tableau est bien placé dans son cadre ; on n'a lésiné ni sur le décor ni sur la mise en scène. Ni sur l'orchestre non plus, chargé de jouer la partition touffue de M. Léon Dubois. C'est toute une symphonie descriptive et psychologique avec ambitions wagnériennes, insistances de *leit-motiv* et commentaire très étudié du drame. Les motifs ont peu de relief et de caractère, et l'instrumentation est un peu lourde. Mais cette musique de M. Léon Dubois a sa couleur, et surtout sa conscience à rendre le pittoresque et les mouvements du mimodrame de MM. Lemonnier et Martinetti. On ne manquera pas, et ce sera justice, de prédire longue vie au *Mort* de l'Alcazar.

Jules Lemaître

RÉVOLTÉE

28 octobre 1889.

Il y a, à la fin du premier acte de *Révoltée*, une prière de « mère coupable » de Mme de Voves, où vous retrouverez l'idée première de la pièce : « Mon Dieu ! faites que ma fille ne soit pas comme mon péché qui se renouvelle et qui marche devant moi ! Montrez-moi, en la préservant, que vous m'avez pardonné. J'ai besoin de sa vertu pour me sentir absoute. » Ce primitif sujet de M. Jules Lemaître : une femme distinguée, mal mariée autrefois, qui a eu secrètement une enfant illégitime, l'a fait élever dans un couvent lointain, a contribué à lui faire épouser un honnête homme, et qui la voit avec terreur irritée de sa condition trop modeste et toute prête à tomber, par amertume, par révolte, dans une aventure galante, — ce primitif sujet n'est pas devenu le principal intérêt de la pièce. Les angoisses de Mme de Voves, à l'idée que sa fille, à qui

elle n'a jamais révélé le secret de sa naissance, va renouveler la faute de sa mère, ces angoisses sont dramatiques. Mais par la force même du sujet, un autre intérêt, supérieur à celui des remords et des expiations de la mère, s'est dressé dans l'œuvre, l'intérêt du mari essayant de reconquérir sa femme. La lutte qui a vraiment prise sur le public, ce n'est pas celle de Mme de Voves pour empêcher sa fille, Mme Hélène Rousseau, de tomber ; c'est la lutte du mari, de grand cœur et d'humble gaucherie, du mari qui n'a pas su se faire aimer de sa femme, et qui entreprend d'être connu d'elle, de la toucher, de la ramener.

Mais peu importe que *Révoltée* ait d'autres émotions, d'autres réalités que celles qui seraient venues, directement, spécialement, de l'idée première de M. Jules Lemaître ! Il importe que vous en ayez, des émotions, des réalités, de la vie évidente, de la vie contemporaine en scènes et en personnages. Et vous en avez. Allez-y voir. Et si vous ne sentez pas que cette pièce est vraie, profonde, attachante quoique si railleuse en toutes ses péripéties et paroles, et aux moments mêmes où elle s'écarte le plus nettement des effets ordinaires du théâtre, tant pis pour vous !

Voici les événements de *Révoltée* : Hélène, enfant abandonnée, qui a grandi tristement au couvent, humiliée et ulcérée de n'avoir pas de mère, a épousé sans amour Pierre Rousseau, professeur de mathématiques, un homme rare, mais farouche, dont elle ne pouvait deviner le mérite, et qui a représenté pour elle la fin de sa réclusion. La mère d'Hélène, Mme de Voves, qui ne s'est jamais trahie, par des scrupules de conscience, par dévouement aussi au fils de

son mariage, au fils qui porte son nom et qu'elle s'est appliquée à rendre un beau garçon austère — raffinement de mère coupable, — Mme de Voves attire chez elle sa fille, dès que celle-ci est mariée, la fait pénétrer dans un monde d'élégance où le modeste mari, Pierre Rousseau, tout à ses travaux, ne l'aurait pas conduite.

Vous avez toute la situation exposée et tous les personnages caractérisés, au premier acte, un jour de réception de Mme de Voves, par des conversations vives, fines, de la plus mordante modernité, sans un seul de ces mots spirituels faits pour la scène et l'applaudissement. Tout au plus, le séducteur de la pièce, Brétigny, a-t-il, pour un mondain sans particulière culture, un peu trop de vues subtiles, de l'ironie pittoresque de M. Jules Lemaître. Mais on nous dit que ce Brétigny est spirituel. Et cela autorise l'auteur à lui prêter quelques traits de son propre esprit. Les autres, Hélène, Mme de Voves, son fils André, Mme Herbeau, une précieuse de bonne humeur, une ambitieuse d'influence littéraire, sans solennité de morale, tous se font connaître par leur conversation, qui est bien la leur, et la plus naturelle, la plus aisée, quoiqu'elle ait été écrite d'une plume si ferme et si délicate.

Vous apprenez là qu'Hélène et ce Brétigny, un viveur avisé, bien musclé et de sécheresse élégante, sont en coquetterie réglée. Et c'est l'amertume coupante d'Hélène sur rien et sur tout, sur un discours d'académicien rapportant des faits vertueux avec étonnement et décernant des prix de vertu avec malice, sur ses maigres ressources et les sacrifices qu'elle doit faire à son mari, c'est la révolte

perçant en toutes les railleuses paroles de cette jeune femme, qui vous dévoile les souffrances de sa jeunesse, et comment son mariage, peu riant pour elle, la prépare à une aventure amoureuse, où il n'y aura guère d'amour, où elle ne cherchera que revanche, défi à sa destinée, curiosité presque méchante de plaisirs inconnus. Le mari, Pierre Rousseau, est le seul qui ne paraisse pas à ce premier acte. Mais son ami André de Voves, le jeune homme rude, et tout spécialement rude pour cette jolie Hélène, épouse dédaigneuse et révoltée, dont il ne se sait pas le frère. André nous l'a expliqué, cet honnête Pierre Rousseau, en attendant qu'il se trahisse lui-même, qu'on le voie dans ses tourments de mari méprisé ou, du moins, mal jugé par sa femme.

L'action s'engage à un bal de Mme Herbeau, où Hélène est venue pour y retrouver Brétigny. Lui, il la désire, et il lui fait bien entendre, dans sa déclaration d'amour, de quoi il s'agit entre eux, d'une agréable liaison, dont elle a la tentation, et dont il a la vanité. Elle y voit clair, et cela ne la choque pas, elle sait bien qu'elle n'aime pas Brétigny, qu'elle aime ce qu'il représente, une certaine sensation neuve, un certain dégoût de la vie régulière et terne. Cette scène d'amour où on ne s'aime pas est charmante et cruellement vraie, et combien originale! On n'a jamais fait parler si juste le séducteur sûr de lui, qui dit à la femme qu'il poursuit : « Vous allez être à moi », sans insolence, et qui l'attire et la trouble, précisément par ce ton décidé et cette insouciance des conventions, dont elle se pique aussi. Du reste, tout l'extérieur, tout le suffisant des

déclarations amoureuses, dans cette conversation si curieusement sèche au fond, dans ces engagements où aucun des deux ne cherche à tromper l'autre. Cette seule scène est d'une vérité ironique bien profonde, et elle est d'un auteur dramatique, bien savant déjà, et qui a sa manière et sa souplesse, au plus dur de son observation. Mais vous en avez d'autres, non moins fortes, en ce deuxième acte.

D'abord la scène de l'aveu, de Mme de Voves à son fils André. Elle et lui ont surpris le manège d'Hélène et de Brétigny, et que le dénouement est proche. André, tout à son dévouement pour son ami Pierre, de colère hautaine pour les petitesses ou dépravations qu'il attribue à Hélène, se demande si elle ne doit pas à sa naissance de hasard, à une mère vicieuse, ses curiosités de vice. Et sur un de ces mots de son fils, qui l'atteint si impitoyablement, Mme de Voves, n'ayant voulu d'abord qu'intéresser André au salut d'Hélène, que la lui faire juger avec plus de sympathie, Mme de Voves laisse échapper son secret, dit, avec de cuisants souvenirs et des désenchantements résignés, sa propre faute, la séduction qu'elle a subie et la naissance qu'elle a cachée.

Comment une femme, qui s'est tue, pendant vingt ans, sur le point douloureux de sa vie et dont elle a honte, parle-t-elle subitement à son fils, à ce fils dont elle tient tant à être respectée? Voilà la difficulté de la scène. Mais on ne l'aperçoit pas, cette terrible difficulté, car M. Jules Lemaître, tout en rendant inévitable l'aveu de Mme de Voves, tout en faisant que les vraisemblables indignations

d'André arrachent à sa mère des paroles d'explication, un humble récit si âpre, ne l'oblige pas à tout dire, franchement. André a bien compris; tout le passé de tant de souffrances de sa mère lui est bien connu maintenant. Et elle ne s'est pas trop abaissée devant lui. On a vu, par quelle tendresse pour cette fille qui va se perdre, par quel déchirement fait en elle par les sévérités d'André, l'aveu en est sorti, à peine articulé. On ne s'étonne pas qu'elle en soit venue là. Elle ne pouvait plus faire autrement, par la force de la situation, par l'art de M. Jules Lemaître à pousser tout naturellement les choses à l'aigu, et elle n'a qu'un mot de déclaration nette, à la fin, après s'être trahie en ses justifications désespérées de la prétendue amie qui fut la mère d'Hélène.

Cette belle scène, dont le dramatique hardi ne semble avoir que réalité nécessaire, a sa suite logique. André provoque Brétigny, dont il sait les entreprises affichées sur Hélène. Une provocation sans un mouvement ou une phrase mélodramatique, le dialogue nerveux de deux hommes qui ne font pas des effets de théâtre, l'un, de sang-froid railleur et de riposte blessante avec correction mondaine; l'autre, d'agitation émouvante, avec sincérité, résolution énergique. C'est une conversation d'aujourd'hui, une querelle de gens du monde, et pourtant cet André est un don Quichotte, un paladin des anciens temps. Mais vous ne trouverez rien de chimérique, aucune tension de personnage d'une autre société que la nôtre, dans l'héroïsme de sa conduite et de ses discours.

C'est au troisième acte que le drame a ses scènes les

plus poignantes. Hélène s'ennuie, elle est irritée d'avoir été ramenée par son mari avant la fin du bal de Mme Herbeau. Elle sent, avec exaspération, sa vie murée dans ce mariage sans avenir de luxe; elle en veut à son mari de lui avoir fait manquer, en s'offrant à elle, le jour où sa lassitude du couvent la condamnait à prendre le premier épouseur venu, sa vraie destinée, sa chance d'être la femme brillante qu'elle serait si naturellement. Elle n'est pas odieuse, cette Hélène, elle n'est qu'insurgée contre le monde hostile, et sa part trop mesquine. Si elle n'est pas touchée par son mari, quand il se dévoile à elle, quand il se plaint, avec une éloquence embarrassée, mais si vraie, c'est que le désaccord est encore trop profond entre leurs deux natures. Qu'elle est pénétrante, pourtant, cette confession du mari, s'accusant de ses maladresses, priant celle qu'il aime de le voir tel qu'il est, d'avoir pour lui au moins affection clémente!

Et cette explication, à laquelle il s'est résolu avec tant d'appréhension, où les mots douloureux lui sortent comme péniblement, avec une vérité d'autant plus saisissante, est interrompue par ses obligations professionnelles, qu'on lui vient rappeler, au plus délicat de son effort. Il n'a pu la toucher, cette femme auprès de laquelle il s'irrite de se sentir si gauche, et plus il souffre de sa froideur mauvaise et de ses dédaigneux sourires, plus il s'entraîne, malgré lui, à la pousser en ses révoltes.

Sur un dernier mot de menace, qui lui a échappé, Hélène s'est décidée à écrire à Brétigny, à lui accorder ce rendez-vous qui la livrera, par défi, sans tentation véritable

Maurice Maeterlinck

LA PRINCESSE MALEINE

9 octobre 1890.

Il n'était pas aisé de lire, à son apparition, *la Princesse Maleine*, le « pur et éternel chef-d'œuvre » de M. Maurice Maeterlinck. Car cette œuvre, « la plus géniale de ce temps, » au dire de M. Octave Mirbeau, « supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare, » n'était pas dans le commerce, avait été tirée à un petit nombre d'exemplaires. Heureusement, l'article à sensation de M. Mirbeau, en faisant la gloire de *la Princesse Maleine*, a donné à un éditeur bruxellois la bonne idée de réimprimer ce drame, réservé jusque-là à quelques initiés. Et voici que les lecteurs ordinaires, les entraînés et les récalcitrants, peuvent connaître enfin ce chef-d'œuvre, qui est un chef-d'œuvre, dit encore M. Mirbeau, « comme les artistes tourmentés ont rêvé d'en écrire un, et comme ils n'en ont écrit aucun jusqu'ici. »

Tous ces lecteurs, qu'ils partagent ou non l'enthousiasme de M. Mirbeau pour *la Princesse Maleine*, doivent lui être reconnaissants de sa retentissante découverte. C'est bien à lui qu'est due cette jeune célébrité de M. Maurice Maeterlinck, dont les premiers écrits avaient été signalés ici avec plus de timidité. Ne recherchons pas si M. Octave Mirbeau, romancier vigoureux, chroniqueur véhément, a qualité pour décider de « l'éternité » d'un « chef-d'œuvre ». Il suffit de reconnaître qu'aucun critique, ni Sainte-Beuve, ni Taine, ni Weiss, ni Brunetière, ni Lemaître, n'a eu ni n'aura ce pouvoir de décréter qu'une œuvre, nouvellement née, est « éternelle ». On saura, dans cent ans, si cette éternité existe. Tous les siècles littéraires ont légué aux siècles futurs beaucoup de chefs-d'œuvre, qui n'ont pas été acceptés ni enregistrés comme valeurs authentiques. Mais c'est beau, l'admiration, et c'est une ambition noble de créer des renommées, d'assurer l'immortalité à des livres inconnus. Et quand même cette admiration aurait des visées batailleuses contre ceux qui ne discernent pas si bien, où ils sont, les libres talents, elle n'en a pas moins, avec ses impatiences particulières, de la générosité et de l'audace.

Voilà donc M. Maurice Maeterlinck entré justement dans la notoriété, sinon dans la gloire, dont nos neveux seront les juges en dernier ressort. Et voilà que ce bruyant succès d'une œuvre de naïveté raffinée, de simplicité voulue, pousse des excessifs d'hier, des chercheurs de l'expression violente et de la phrase tourmentée, à faire à leur tour du style primitif, à lignes grêles. Vous pensez bien que si l'on

se croit plus de chance d'attirer l'attention en faisant le contraire de ce qu'on proclamait l'écriture artiste et moderne, on ne sera pas assez bête pour s'obstiner aux obscurités décadentes, aux adjectifs abondants et contournés. Ce n'est pas une affaire de changer son fusil d'épaule, quand on suppose qu'on mettra plus sûrement dans le blanc, en tirant de la main gauche. Des difficiles, à qui il faut de la sincérité, qui goûtent uniquement le propre style de chacun, pour ses propres impressions, sont presque aussi dédaigneux du pastiche du simple que du pastiche de l'énorme et du tarabiscoté. Pour eux, toutes ces poursuites du procédé le plus en vogue se valent, sont affectations et spéculations de même ordre. Mais ces difficiles sont bien absolus. Et c'est un mérite de plus, à notre sens, de *la Princesse Maleine* de M. Maurice Maeterlinck, si elle détermine, par son succès, quelques-uns de nos jeunes écrivains les plus hautains à s'abaisser à la phrase courte, au mot précis, à la couleur sobre. Quand même la conviction n'y serait pas, et si on n'y cherchait qu'un artifice nouveau, on gagnerait toujours à s'essayer dans le simple.

La Princesse Maleine est un drame en cinq actes, dont les personnages n'ont aucun caractère et les événements aucune originalité. Rien de moins compliqué que ces personnages, dont on ne sait rien, marqués par quelques traits rudimentaires, et que ces événements d'une horreur inexpliquée. L'art subtil et net de M. Maurice Maeterlinck est d'avoir prêté du charme et du tragique à des scènes si peu vivantes, à des êtres si indistincts, à des sentiments si peu profonds. Ce drame de guerre, figurée par quelques

images exiguës, d'amour, exprimé par quelques paroles terrifiées, de traîtrise et de meurtre, dévoilés en quelques mouvements rapides, ce drame embryonnaire, de réalité nulle et d'humanité vide, arrive au saisissant et au délicieux par sa naïveté savante. C'est du primitif, refait avec une ingéniosité minutieuse, dont on voit le jeu souvent, mais dont les lignes ont une précision rare. Et l'émotion de ce conte bleu, plein d'épouvante et de mystère, prête une intensité vague, des contours arrêtés à une vision chimérique.

Les faits tragiques, dans *la Princesse Maleine*, sont élémentaires. Guerre du roi de Hollande Hjalmar contre le roi Marcellus, et dévastation complète des États de celui-ci; persistance de la princesse Maleine, fille du roi Marcellus, à épouser le prince Hjalmar à qui elle était autrefois destinée; sujétion du vieux roi Hjalmar à la belle et méchante reine Anne du Jutland, qui veut faire sa fille, Uglyane, reine de Hollande; invincible amour du prince Hjalmar et de la princesse Maleine; machinations de la reine Anne, qui essaye d'empoisonner Maleine, et l'étrangle finalement, avec la complicité du vieux roi, son amant, complice par faiblesse et terreur; aveux du roi Hjalmar, affolé de peur et accusant la reine Anne; meurtre de la reine Anne par le prince Hjalmar, qui se tue après.

C'est une tragédie des temps anciens, où M. Maurice Maeterlinck s'est bien gardé de faire de l'analyse moderne et de la psychologie profonde. Ses personnages ne disent pas du tout de paroles caractéristiques de leur nature particulière ou de leurs passions. Ils n'ont pas de nature

particulière, à proprement parler, ni de passions non plus, car les exclamations machinales qui leur échappent, ou les mots simples qu'ils répètent avec persistance, vous font sentir le tragique des situations, sans vous faire pénétrer dans l'âme même, dans les luttes ou les réflexions des acteurs du drame.

On vous dit que la princesse Maleine a des cils blancs, un visage pâle et même verdâtre, et vous entendez qu'elle affirme par des monosyllabes inflexibles sa résolution d'être au prince Hjalmar, vous entendez qu'elle a peur, toute seule dans sa chambre, un peu avant d'être étranglée. Mais ces indications sommaires ne font pas que la princesse Maleine soit vivante, qu'elle ait une individualité quelconque.

Et c'est le rare et le neuf du drame de M. Maeterlinck, que personne n'y vive et ne s'y dévoile, et que cependant des effets saisissants y soient obtenus par des mots décisifs, par des traits d'étrange délicatesse ou de tragique familier. Figurez-vous un dessin d'enfant, sans perspective, sans profondeur, sans vérité, exécuté par un artiste très raffiné, et vous aurez les scènes principales de *la Princesse Maleine*. Ainsi, pour exprimer l'horreur de la guerre, on nous montre Maleine et sa nourrice regardant, de la tour où elles sont enfermées, tout le pays, et voici ce qu'elles se disent, la nourrice répétant à son tour les trois phrases de sa maîtresse : « Il n'y a plus de maisons le long des routes ! — Il n'y a plus de clochers dans la campagne ! — Il n'y a plus de moulins dans les prairies ! — » Ce n'est pas vrai, car il n'y a pas de guerre qui détruise en quel-

ques jours toutes les maisons, tous les clochers, tous les moulins. Mais l'impression est produite, par ces phrases courtes, tombantes. Le dessin d'enfant, avec ces trois simples traits, vigoureusement, artistement tracés, est d'un relief dramatique.

Pour nous donner une absolue sensation de naïveté, M. Maeterlinck répète plusieurs fois de suite les mêmes mots. Il y a de ces répétitions, en dialogues, qui rendent pénétrants et enfoncent des mots simples. Mais quand cette répétition devient un procédé, s'applique à toutes les situations, l'effet de naïveté se dissipe. Il faut prendre garde que cette répétition d'un seul mot soit trop facile pour exprimer l'affolement tragique d'un personnage. Ainsi, quand le prince Hjalmar s'écrie, en apprenant l'étranglement de Maleine : « Arrivez ! arrivez ! Étranglée ! étranglée ! Maleine ! Maleine ! Maleine ! Étranglée ! étranglée ! étranglée ! Oh ! Oh ! Oh ! Étranglée ! étranglée ! étranglée ! » c'est saisissant de naïveté, si vous voulez, et d'un pathétique simple et terrible. Mais si ce n'était pas fait avec conviction, et avec des intentions profondes, ce pourrait être du sublime bien aisé, et un moyen bien puéril.

Dans toutes les crises du drame, du reste, — douleur, épouvante, mort — les personnages ne s'expliquent sur l'événement que par quelques exclamations, et le plus souvent par quelques onomatopées, comme : « Oh ! Oh ! Oh ! » Ainsi M. Maeterlinck évite tout le poncif des réflexions et des discours des gens très affligés. Il ne risque pas de faire des phrases déclamatoires, ni des morceaux fâcheusement éloquents, puisqu'il n'en fait pas du tout. C'est très

malin. Mais tout en se garant du poncif, il se dérobe au plus difficile et au plus noble de l'art dramatique, à cette difficulté de montrer la diversité des caractères, le dedans des âmes et les mouvements des passions, sous les coups du sort ou dans les férocités des luttes.

M. Maurice Maeterlinck n'a pas voulu que sa *Princesse Maleine* fût un drame de cette sorte. Il a écrit, avec une délicatesse très curieuse, avec les finesses et les sûretés de ce temps-ci, un poème dramatique primitif. Par la netteté du style, par la fraîcheur ou l'étrangeté des images, par le choix des petits détails pittoresques ou émouvants, tous très suggestifs, *la Princesse Maleine* est une œuvre originale. Originale, malgré le factice de sa naïveté; charmante, malgré l'insistance de ses procédés; forte, malgré la pâleur anémique de ses personnages. C'est un drame artificiel, avec des situations à peine accusées qui font frémir, et avec des mots à peine expliqués qui font rêver. Nous avons vu des artistes, comme Beaudelaire et Barbey d'Aurevilly, chercher à mêler le satanisme, la corruption altière aux scrupules de foi, au catholicisme impérieux. C'est un raffinement de même famille que certains auteurs veulent de la naïveté, comme savant effort de l'art, comme curiosité dernière des désabusés.

Il paraît que M. Maurice Maeterlinck a d'autres drames, *les Aveugles*, *l'Intruse* et de petits poèmes intitulés : *Serres Chaudes*. On annonce aussi de lui des *Notes sur les préraphaélites* et des *Notes sur Hans Memling*. Est-ce qu'il a voulu étudier des ancêtres, dans ces maîtres de la peinture? Quant à lui, qu'il cherche ou non le primitif et

le visionnaire, il est bien de son temps, artiste en écriture. Les scènes du meurtre et des aveux, dans la *Princesse Maleine*, sont d'un tragique profond, en ne semblant noter que des circonstances extérieures et des paroles involontaires. Mais c'est le style du drame, qui fait l'intérêt de ses menus épisodes. C'est un mérite assez glorieux, d'avoir animé et rendu original, par sa forme rare et ses images neuves, un drame sans humanité, sans passion et sans vie.

LES SEPT PRINCESSES

16 novembre 1891.

Il serait intéressant de savoir si M. Maurice Maeterlinck a écrit *les Sept Princesses* avant ou après *la Princesse Maleine*. Si c'est avant, ce premier essai d'une « pièce à la façon de Shakespeare pour un théâtre de marionnettes », comme l'auteur a qualifié lui-même sa tentative dramatique, ce premier essai est bien plus curieux que s'il est simplement une reproduction diminuée de quelques indications saisisssantes et de quelques procédés à la fois primitifs et raffinés. Il paraît qu'en citant, dans un rapport officiel, cette propre parole de M. Maeterlinck, nous avons ainsi, par le fait seul de cette citation exacte, nommé le poète de *la Princesse Maleine*, un « Shakespeare de marionnettes ». Voilà les habiletés de transcription par lesquelles un journaliste ingénieux peut ne rien comprendre, ni à un rapport qu'il condamne, ni à une œuvre qu'il croit défendre.

Nous ne savons rien de la date de composition des *Sept Princesses*. Et nous ne pouvons pas dire, par conséquent,

que cette seconde édition de visions, de terreurs, de moyens presque pareils et de personnages encore plus embryonnaires, soit une déception pour ceux qui attendaient de M. Maeterlinck, victorieusement entré, du premier coup, dans la pleine notoriété, une seconde conception autre que la première, des tableaux de lignes et de couleurs un peu différentes. Remarquons encore, à propos de ces personnages « embryonnaires » de *la Princesse Maleine*, qu'on s'est indigné bien gauchement de cet adjectif-là, comme on s'est indigné, avec non moins de naïveté, de ce que nous jugions ce drame, « de réalité nulle et d'humanité vide ». C'est l'originalité profonde, la vigueur et le charme personnels de M. Maeterlinck, qu'avec une action chimérique, sans aucune réalité, avec des figures, qui sont des apparitions, et non de « l'humanité sur ses jambes », pour employer une expression d'Edmond de Goncourt, il ait produit des sensations si nettes, des épouvantes en même temps mystérieuses et distinctes. Nous avons essayé de définir comment M. Maeterlinck a prêté du charme et du tragique à des scènes si peu vivantes. Mais les naïfs qui prenaient notre explication pour un persiflage, et qui prenaient probablement *la Princesse Maleine* pour un drame à la mode ordinaire, un drame ayant eu lieu, avec des personnages ayant existé, ces bons naïfs n'ont évidemment pas lu l'œuvre qu'ils s'imaginaient défendre contre nous. — Avertissons-les aussi que le mot « embryonnaire » dont ils se sont si étourdiment indignés, est de Mirbeau, oui, de Mirbeau lui-même, de Mirbeau, dans le fameux article déclarant Maeterlinck plus fort que Shakespeare, et

la Princesse Maleine le plus pur chef-d'œuvre qui ait jamais été écrit.

Mais sans revenir encore sur les polémiques excitées par *la Princesse Maleine*, annonçons et analysons *les Sept Princesses*, un drame obscur; — l'obscurité peut augmenter la terreur. Cela se passe en un pays sans nom, et dans une famille royale, qui est désignée vaguement ainsi : « le vieux roi, la vieille reine, le prince, les sept princesses. » Si M. Maeterlinck rend saisissants des personnages si peu spécifiés, cela prouve que deux ou trois contours lui suffisent pour obtenir des images qui entrent dans les yeux.

Le lieu de la scène est plus minutieusement marqué : « Une vaste salle de marbre, avec des lauriers, des lavandes et des lys en des vases de porcelaine. Un escalier aux sept marches de marbre blanc divise longitudinalement toute la salle, et sept princesses, en robes blanches et les bras nus, sont endormies sur ces marches garnies de coussins de soie pâle. Une lampe d'argent éclaire leur sommeil. Au fond de la salle, une porte aux puissants verrous. A droite et à gauche de la porte, de grandes fenêtres dont les vitrages descendent presque au ras du carrelage. Derrière ces fenêtres, une terrasse. Le soleil est sur le point de se coucher et l'on aperçoit, à travers les vitrages, une noire campagne marécageuse avec des étangs et des forêts de chênes et de pins. Perpendiculairement à l'une des fenêtres, entre d'énormes saules, un sombre canal inflexible, à l'horizon duquel s'avance un grand navire de guerre. »

En ces simples indications de mise en scène, M. Maeterlinck a son art précis de faire voir des choses étranges, par un seul mot. Le « sombre canal inflexible » est une trouvaille. L'auteur a eu, dans son pays, de ces visions s'enfonçant dans la nuit. Et notez, à propos de cette belle épithète « inflexible », que c'est une impression de sentiment qui devient un effet pittoresque. C'est la manière classique, d'attacher un sens moral, un reflet d'âme, de volonté, aux choses de la nature. Le mot dramatique, même pour caractériser matériellement les objets, a été souvent plus sûr qu'une touche de peintre. Voyez-vous le groupe des princesses endormies sur les marches de marbre blanc? Il ne faut pas les distinguer trop nettement, car elles ne prennent qu'une part passive, inexpliquée, au drame. Mais le navire de guerre, qui apparaît à l'horizon, est comme un de ces navires des estampes primitives, sûrement porteurs d'événements, de catastrophes.

Le vieux roi et la vieille reine attendent sur la terrasse leur petit-fils, le prince Marcellus. Les sept princesses, qui dorment, attendent aussi celui qui est leur cousin; elles l'attendent depuis tant d'années; « elles étaient toujours dans cette salle de marbre; elles regardaient le canal jour et nuit ». Mais, dit la vieille reine à son petit-fils, qui vient de descendre du grand navire de guerre, « elles ne savaient pas que vous alliez venir... Nous n'avons pas osé les réveiller... Il faut attendre... Il faut qu'elles s'éveillent d'elles-mêmes... Elles ne sont pas heureuses et ce n'est pas notre faute... Nous sommes trop vieux;

tout le monde est trop vieux pour elles... On est trop vieux sans le savoir... »

Vous reconnaissez les procédés un peu obstinés de *la Princesse Maleine* et les petites phrases à répétitions. Mais la naïveté touchante est obtenue ici. Tandis que les exclamations du prince Marcellus sont d'un artificiel trop visible et trop facile : « Oh! qu'elles sont blanches toutes les sept!... Oh! qu'elles sont belles toutes les sept!... Oh! qu'elles sont pâles toutes les sept!... Mais pourquoi dorment-elles toutes les sept? » Le prince Marcellus distingue très bien six des princesses qui dorment, Geneviève, Hélène, Christabelle, Madeleine, Claire et Claribelle. Mais il préfère celle qu'il ne voit pas bien, celle qui est couchée autrement que les autres, et dont on n'aperçoit pas le visage. « C'est Ursule, dit la vieille reine, c'est Ursule qui vous attend depuis sept ans! toutes les nuits! toutes les nuits! tous les jours! tous les jours! »

Le prince Marcellus et sa mère-grand sont inquiets de voir dormir ainsi la petite Ursule, en si étrange attitude, le bras replié, les cheveux non noués, environnée d'une ombre si singulière. Marcellus dit en regardant les sept petites sœurs : « Ils auront froid, leurs petits pieds presque nus sur les dalles! » Et ce n'est pas moins délicat que le vers de Vigny :

Ils sont petits et seuls, ses deux pieds dans la neige.

Mais, dit la vieille reine, « éveillez donc les petites sœurs! Toutes les sept! Toutes les sept!... Je ne puis plus les voir ainsi! » Et les deux aïeuls frappent doucement

d'abord, et puis plus fort, aux vitres épaisses des fenêtres. Ils collent leurs visages et leurs cheveux blancs contre ces vitres sourdes, mais personne ne bouge dans la vaste salle de marbre. Et comme la porte aux puissants verrous est fermée à l'intérieur, le prince Marcellus ne pourra pénétrer auprès des sept princesses, et les réveiller, qu'en passant par les souterrains où son père et sa mère sont enterrés. Une dalle à soulever, et il sera dans la salle de marbre.

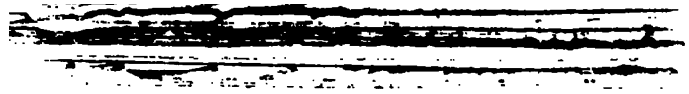
Voilà le prince, « abandonnant la dalle tumulaire qu'il vient de soulever », et six princesses, « aux derniers grincements des gonds, ouvrant les yeux, puis échangeant avec lui un long regard plein d'étonnements, d'éblouissements et de silences ». Mais Ursule ne s'est pas réveillée. Et le vieux roi et la vieille reine, en frappant violemment aux fenêtres, crient : « Ursule, Ursule! Il est revenu! Il est là! Il est là !... Il est temps! Il est temps!... Eveillez-la... Eveillez-la donc! »

Les bras nus d'Ursule sont inertes sur les coussins de soie. Au contact de cette chair froide, « Marcellus se redresse subitement avec un long et circulaire regard d'épouvante sur les six princesses muettes et extrêmement pâles. Elles, d'abord indécises et frémissantes d'un désir de fuite, se penchent ensuite d'un mouvement unanime sur leur sœur étendue, la soulèvent et portent, dans le plus grand silence, le corps déjà rigide, à la tête échevelée et roide, sur la plus haute des sept marches de marbre, tandis que la reine, le roi et les gens du château, accourus, frappent et crient violemment à toutes les fenêtres de la salle ». Le drame est dans ces indications de jeux de scène plus

que dans les paroles prononcées. Mais il y a pourtant de ces paroles, simples, répétées, qui ont de nettes évocations tragiques.

Vous pouvez rêver que les six sœurs ont étranglé celle qui était aimée du beau prince, du beau cousin attendu, ou que la frêle Ursule a succombé à son attente désespérée. Les drames suggestifs doivent avoir du mystère, et si les personnages et les événements n'étaient pas vagues, ils perdraient le meilleur de leur charme.

M. Maurice Maeterlinck n'a fait aucune révélation nouvelle dans *les Sept Princesses*, et on peut même dire que ses effets, d'un primitif raffiné, d'une naïveté subtile, sont moins variés, ont moins de fraîcheur savante, moins de grâce et de dramatique en cette œuvre-ci que dans *la Princesse Maleine*. Mais vous retrouverez le poète visionnaire, qui a su faire du chimérique distinct et de la terreur inexpliquée, en ce second drame, plus embryonnaire que le premier.



Guy de Maupassant

ET

Jacques Normand

MUSOTTE

14 décembre 1891.

Musotte a eu un grand succès de larmes au théâtre du Parc, bien qu'une bonne partie du public distingué des premières représentations soit rebelle aux attendrissements prolongés : On ne va pas au théâtre pour pleurer; ces scènes d'agonies étalées sont énervantes; il est ridicule de se tamponner les yeux, dans une loge où l'on doit faire belle figure. — Voilà les raisons mondaines de ceux qui s'affranchissent, par des railleries voulues, de leur incommode émotion. C'est une théorie nouvelle, que le théâtre doit être une aimable et légère récréation. Des esprits distingués, dont les journées sont dures et les travaux absorbants, ne veulent plus pour leur soirée que des spectacles sans désolation, et même sans âcreté. Ce goût très

de perdre l'amour de sa femme, qu'il ne peut pas et n'ose pas prévenir de son départ.

Maupassant, qui ne rencontre guère, en ses nouvelles et romans, de natures bonnes et chevaleresques, a eu la chance de ne voir, en cette aventure de *Musotte*, qu'âmes nobles et personnes exquises : le mari, la femme, le frère, l'oncle, le père, la maîtresse abandonnée, qui est martyre avec humilité, et jusqu'à la tante, qui est une fausse ulcérée, et reste sensible sous ses apparentes aigreurs. Nous voilà loin du tranquille pessimisme, de la navrante conception de la vie, auxquels l'auteur semblait se résigner, en ses premiers livres. A la vérité, il s'est attendri depuis, dans *Fort comme la mort*, et dans *Notre Cœur*, tout en n'étalant pas ses compassions, et en laissant à ses récits, plus douloureux, toute leur évidence, tout leur relief.

Mais il est bien resté lui-même et vous trouverez aussi, comme dans ses cruels romans, « des morceaux d'existence humaine arrachés à la réalité », dans cette comédie de *Musotte*, pleine de braves gens et d'actions admirables.

Le deuxième acte, c'est la mort de la petite Musotte, une mort à fendre l'âme, mais qui la fend lentement, et tandis que tous les nerfs se contractent. L'effet est profond, forcé, et il est vrai que la pauvre enfant qui agonise, qui cherche ses recommandations suprêmes à celui qu'elle a aimé et à qui elle laisse son fils, a des douceurs de sacrifice, d'humbles reconnaissances, par lesquelles l'émotion devient moins douloureuse. On a mis aussi, auprès de ce lit de mort, et pour que les oppositions ordinaires de la réalité, tragiques et comiques, fussent notées, on a mis deux ou trois types

parisiens mêlés au drame, non indifférents, mais dont les insouciances involontaires percent naturellement. C'est une sage-femme, qui a été danseuse, s'intitule : accoucheuse de l'Opéra, apprécie la pointe et le ballon de ses anciennes rivales; et le médecin, très dévoué du reste, homme de coulisses, très friand des clientes, palpables à souhait. Ces petites scènes railleuses, qui interrompent l'agonie et les appels désespérés, froissent quelques scrupuleux. Mais la diversité de la vie a de plus violents contrastes. Et puis, la sensation navrante est déjà si tendue, si prolongée, dans cet acte serrant le cœur, qu'il y fallait bien ces notes vives, ces échappées, même cruelles, de l'oubli quotidien.

Le drame est rapide. Jean Martinel, qui a quitté sa femme, le soir de ses noces, pour ne point se dérober à l'adieu d'une maîtresse mourante, et qui accepte l'enfant qu'elle ne peut léguer qu'à lui, Jean n'a plus qu'à convertir sa vraie, sa chère femme à sa propre générosité. C'est le difficile. L'épousée meurtrie, les parents offensés, effrayés, tout cela est matière à débats pathétiques. C'est une discussion, à la manière de Dumas fils, où le pour et le contre de l'adoption de l'enfant sont présentés. Seulement, Dumas, tout en se prononçant sûrement pour la solution humaine, hardie, aurait fait soutenir plus vigoureusement les anciens préjugés, les résistances familiales. Toutes ces honnêtes personnes semblent gagnées d'avance à la bonne action de Jean; le frère et l'oncle l'admirent; le père n'a que des objections hésitantes; la tante grincheuse n'est pas convaincue au fond, et cédera à la première parole touchante.

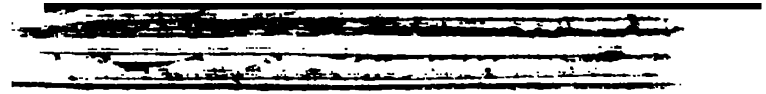
Il s'agit de persuader Gilberte, qui a la délicatesse —

non pas d'être jalouse de la maîtresse vivante — mais d'avoir peur de cette morte, dont elle craint le souvenir attendri, obsédant. Jean la rassure ardemment sur son propre amour, cet amour dont il se sentait possédé, même au chevet funèbre où il pleurait sincèrement. Cela suffit; la confiance de Gilberte, à cette sincérité de passion, lui est revenue. Cette certitude d'être aimée lui fera passer sur tout. Et ce mouvement, ce dénouement ont une belle vérité.

Les railleurs diront que cette déclaration de Jean rappelle le mot plaisant d'une femme infidèle, confessant sa trahison, et la faisant pardonner en disant : « Oui, mais je pensais à toi tout le temps. » Qu'est-ce que cela prouve, sinon que toute vérité du cœur a deux faces, et que la situation ironique et le fait douloureux peuvent être caractérisés par le même mot? Jean Martinel enlève sa femme; celle-ci va recueillir l'enfant légué par la pauvre Musotte. Ne dites pas que la nuit de noces qui suivra a peu de chances d'être très douce, très heureuse, absolument oublieuse du drame qui a précédé. La pièce est finie, à votre satisfaction, et les personnages y ont dit et y ont fait ce qui vous a paru le meilleur, le plus sincère, le plus émouvant. On n'en peut demander plus, et vous savez bien que les suites probables de toute pièce terminée, ce serait une toute autre aventure qui se développerait.

La *Musotte* de MM. de Maupassant et Normand n'est qu'un fait dramatique mis à la scène avec vivacité, justesse, évidence. On n'a pas donné de caractères très distinctifs aux personnages, et leur psychologie est absolument som-

maire. La tante de Ronchard a seule quelques légers replis, bien faciles à soulever. Toutes ces âmes sont nettes, claires, et il n'y a que l'événement, et le moment où il arrive, qui aient quelque difficulté. Ne montrer aux prises avec cette difficulté que des mouvements généreux, qui soient vrais; des paroles vaillantes et touchantes, qui soient raisonnables et simples, tel est l'art, peu profond, si vous voulez, mais saisissant de cette œuvre réelle. Si ce n'est pas un drame suffisant pour le maître écrivain de *Fort comme la mort*, pour celui qui a donné en ses romans les plus fortes impressions de la vie actuelle, c'est une pièce nerveuse, attachante. Un peu de longueur à la scène d'amour du premier acte, aux confidences et souvenirs du deuxième, cela n'a pas refroidi l'émotion. On a pleuré abondamment, et on en a d'autant mieux goûté les quelques piquantes répliques du bon frère, du bon oncle et de la tante pas méchante.



Georges de Porto-Riche

AMOUREUSE

4 février 1892.

Amoureuse est bien le titre exact de cette hardie et douloureuse comédie, où l'on voit un homme en venir à la haine de l'amour qu'il inspire. On a dit, dès l'antiquité, que l'amour a l'égoïsme le plus féroce, et on n'a pas attendu que Musset eût maudit cette « exécrable folie » pour y reconnaître le plus cruel de nos bonheurs. Dumas fils a fait dire à M. de Ryons, son méprisant ami des femmes : « Il va vous faire du mal, puisqu'il vous aime. » C'est donc une très vieille idée que l'amour peut être malfaisant, se rendre haïssable par sa sincérité et ses exigences. Mais M. de Porto-Riche a fait une comédie très nouvelle sur ce thème ancien ; il nous a montré ce qu'on n'avait pas encore vu au théâtre : une amoureuse séduisante, dévouée, à l'âme aussi délicate qu'au tempérament sensible, et dont l'amour légitime, accepté, partagé, enivrant le mari qui en est

l'objet, lui est cause cependant d'impatiences, de révoltes, de souffrances.

La comédie se passe entre les trois personnages inévitables, la femme, le mari et l'amant. Mais quel amant ! Un amant d'une heure, pris dans un accès de colère et de désespoir, et qui n'était mêlé d'abord aux luttes de la femme et du mari que par son affection profonde pour tous deux. Ce sont ces deux conjoints, et leurs malentendus d'amour et de tyrannie, qui sont tout le drame, pendant deux actes.

Étienne Féraud est un savant distingué, riche, et qui a commencé sa vie par des succès et des plaisirs d'homme adoré. Il a été l'homme à femmes, dont Bourget a écrit la physiologie, celui qui garde l'éternel prestige, le « Delaunay », dit-il lui-même railleusement, le victorieux qui est expliqué joliment, dans l'étude de Bourget, par ce mot : « Il était doué. » Mais Étienne s'est lassé de ses victoires, il a pris une maîtresse raisonnable, Catherine Villers, une gentille femme, économe, paisible, et qui ne réclamait pas d'amour. Et ce noviciat heureux du ménage ayant fait apprécier à Étienne Féraud les douceurs d'une maison bien tenue, tout en lui rendant le désir de quelques sensations plus jeunes et plus vives, il a épousé Mlle Germaine, une jeune fille charmante, riche aussi, et qui, du premier jour, l'a aimé passionnément.

Il a été heureux, il a été flatté. Ses coquetteries d'homme à bonnes fortunes ont été caressées orgueilleusement. Et puis, il a été troublé réellement par cette amoureuse si désirable, par cette tendresse enveloppante. Mais six ans de

ce bonheur ont passé. Et Germaine n'imagine pas que leur vie à tous les deux puisse avoir d'autre objectif que ces joies d'amour et cette unique absorption. Étienne a ses ambitions de savant, ses volontés de travail, ses impatiences de se ressaisir, d'être libre de sa pensée, d'avoir chez lui une existence reposante, ordonnée, assagie. Mais Germaine est bien belle, et sa beauté bien friande. Ce mari, en dépit de ses souhaits intimes, est tenté sans cesse, car cette honnête épouse a tous les trucs de l'excitation voluptueuse, et, comme elle le dit, elle en aurait inventé. Et Étienne, qui cède toujours à ce despotisme d'amour, s'irrite de plus en plus de sa faiblesse, s'exaspère de sa servitude, n'a plus que des amertumes méchantes pour toutes les douceurs auxquelles il se croit contraint, même quand il y est entraîné.

Cette situation conjugale est exposée en un premier acte très brillant, de mots aigus et de mots profonds. Dans cet esprit si amusant, il y a de l'observation neuve, et il y a aussi de la hardiesse voulue, des traits que des répliques préparatoires ont amenés dans le dialogue. L'amoureuse Germaine n'y est pas seulement la jeune femme à l'impérieuse passion; elle a des désinvoltures de vie cavalière, des étalages de recherches sensuelles. « Ta vie de garçon est terminée, dit-elle à son mari, la mienne commence. » Passe encore qu'elle s'humilie délicatement, avec des paroles comme celle-ci : « Quand tu me rends ta tendresse, je n'ai plus besoin de dignité. » Mais elle a vraiment trop d'allusions à ses joies nocturnes; elle paraîtrait plus femme et plus naturelle en se réclamant plus de sa

sincérité d'amour que de ses reconnaissances de sensations.

Elle se vante d'être romanesque, cette Germaine au tempérament enfiévré. Elle ne l'est pas, à la façon d'Hélène Chazel du *Crime d'amour*, dont Bourget a dit avec une justesse subtile : « Pareille à toutes les femmes romanesques, Hélène s'occupait de la délicatesse des voluptés communes à elle et à son ami comme d'un souci de sentiment. Ce qui rend une femme de cet ordre parfaitement inintelligible à un libertin, c'est qu'il s'est habitué, lui, à séparer les choses du plaisir des choses du cœur, et à goûter le plaisir dans des conditions avilissantes ; au lieu que la femme romanesque, et qui aime, n'ayant connu le plaisir qu'associé à la plus noble exaltation, reporte sur ses jouissances le culte qu'elle a pour ses émotions morales. » Germaine n'a pas assez de cette fine psychologie ; elle devrait, par cela même qu'elle se sent entièrement et honnêtement amoureuse, se targuer moins d'être la femme solliciteuse et enlaçante.

Mais l'inconscient et exaspérant égoïsme de la passion de Germaine, ses persécutions sentimentales, ses absolus dédains des travaux et de l'indépendance de pensée de son mari, ses ignorances d'une vie réglée et douce, tout cela est marqué en détails frappants, en paroles caractéristiques, tout cela doit précipiter l'inévitable crise, où le mari et la femme se diront tout.

Comme il arrive toujours, c'est un fait accessoire, un spectacle manqué, un voyage empêché, et qu'on est mécontent d'avoir laissé empêcher, qui provoque l'explication cruelle. Il fallait qu'ils se fissent du mal, qu'ils se dissent des choses irréparables, ces deux associés de l'amour, l'une

si énervante, l'autre si ulcéré, souffrant l'un par l'autre de leurs bonheurs tourmentés. L'explosion était fatale, et M. de Porto-Riche l'a poussée à fond. Rarement, au théâtre, une crise morale a été scrutée, étalée, avec cette vigueur décisive. L'analyse est faite avec une sagacité maîtresse, et l'auteur ne semble pas avoir eu un seul instant la virtuosité de son observation, ni prendre parti pour un de ses personnages.

Ils ont admirablement raison tous les deux ; c'est l'originalité et la force de cette belle scène. Germaine a raison d'être indignée qu'on lui impute à persécution, à dépravation, à vanité, sa tendresse si humble, sa sollicitude passionnée. Etienne a raison de se révolter contre ce despotisme d'être faible, contre son incapacité de faire jamais ce qui lui plaît, contre les troubles qu'on lui impose, et les désirs qu'on lui renouvelle. Il a le sarcasme méchant, et la rancune injurieuse. Il se vante à Germaine de ne l'avoir jamais aimée, s'il a succombé sans cesse à ses tentations. L'excès des reproches ici et des revanches cruelles est d'une vérité profonde. Ce n'est pas assez qu'Étienne se soulage de ses asservissements forcés, il lui faut blesser la femme par laquelle il est aimé, et qu'il aime aussi, d'un fiévreux et irritant amour.

Et Germaine à son tour, affolée par cette révélation que ses illusions de six années étaient mensongères, voyant son amour perdu et sa vie détruite, appelle la seule vengeance qui atteindrait ce mari impitoyablement méprisant. Un amant, n'importe lequel, ce sera sa bravade d'amoureuse reniée et désespérée. Et ils ont été trop loin, l'un et l'autre,

pour ne pas se défier de ce qui les déchirera. « Puisque tu adores ma femme, dit Étienne à son ami Pascal, console-la. Moi, j'en ai assez. Je te la donne. » C'est la réplique furieuse à l'indignation douloureuse de Germaine : « Tu ne seras plus longtemps ma victime, je te le promets. Ah! je te gêne! Un homme te débarrassera de moi. » L'audace de la scène et des paroles ne nous semble ici chercher aucune brutalité. C'est une situation morale traitée avec une force et une vérité neuves. L'impartialité de M. de Porto-Riche, faisant s'expliquer à cœur ouvert ses deux personnages, les rendant aussi émouvants, aussi vrais l'un que l'autre, est d'un auteur dramatique, original, pénétrant et vivant.

Tout s'est passé comme on l'annonçait. Germaine a été la maîtresse un instant de ce Pascal qui l'aimait avant son mariage, et qui a bientôt fait de reconnaître pourquoi il a été pris. Ils s'expliquent aussi, ces deux amants navrés de leur furtif bonheur. Elle a le sarcasme méprisant, et on pourrait dire seulement qu'elle y met trop d'esprit, et des traits trop jolis et trop fins. Lui aussi fait le moraliste trop agréable, quand il dit : « On pardonne une liaison à une femme comme il faut, on ne lui pardonne pas un caprice, » et quand il raconte son anecdote de l'Espagnol consciencieux, qui trahissait pour la vie. Mais sauf ces enjolivements malicieux, la scène est d'une belle tristesse amère.

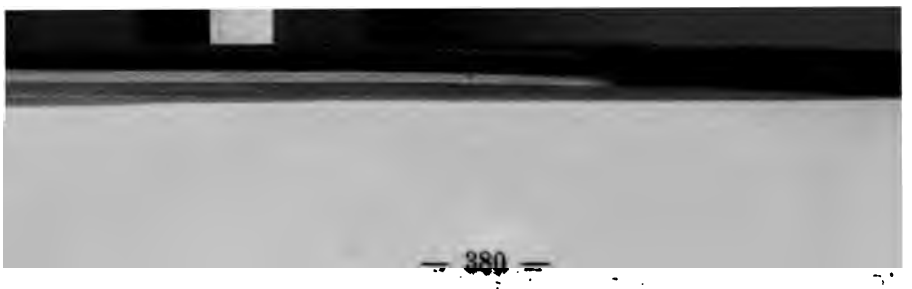
Celle du dénouement est plus hardie encore. Étienne, à qui Germaine a tout avoué, avec une sorte de fierté qui s'excite et qui se déchire, Étienne insulte et chasse celle qui l'a trompé. Et il l'insulte dans son amour passé, en lui disant : « Tu ne peux pas savoir combien de fois j'ai maudit

la pitié qui m'enchaînait ici. » Mais cette vision de la faute a ranimé en lui, quoi qu'il dise, toutes les soifs voluptueuses dont il s'irritait. Ainsi le Paul Forestier d'Émile Augier disait à sa Léa, après la trahison : « Je m'en souviendrai donc, mais pour plus t'adorer. » Ce regret malsain, cet amour qu'une certitude odieuse fait plus impérieux, plus aigu, Augier avait bien indiqué cela. Mais M. de Porto-Riche l'accuse avec plus de décision. Son analyse n'a crainte d'aucune des contradictions du cœur, ni même de ses avilissements. « C'est à croire, dit Étienne, que nous sommes rivés l'un à l'autre par tout le mal que nous nous sommes fait, par toutes les infamies que nous nous sommes dites. » Ils vont donc se réconcilier, reprendre leur vie d'amour, et leurs douloureuses ivresses. « Réfléchis, dit Germaine, inquiète de ce pardon, tu seras malheureux. » Et lui répond, c'est le dernier mot de la pièce : « Qu'est-ce que cela fait ? »

C'est le dénouement, haïssable si vous voulez, mais vrai. C'est la fin humaine. Comme il était humain à Germaine de se retourner contre Pascal, contre celui qui a profité de son désespoir, et de l'insulter avec éclat comme l'Hermione de Racine insulte Oreste :

> Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée ?
> Et ne voyais-tu pas, dans mes emportements,
> Que mon cœur démentait ma bouche à tous moments ?
> Quand je l'aurais voulu, fallait-il y souscrire ?

C'est à peu près ce que dit Germaine à Pascal, en style plus moderne, en invectives plus hardies. Mais le retour-



nement est de même réalité chez Racine et chez M. de Porto-Riche. Quelques spectateurs, probablement spirituels, se sont égayés de cette contradiction émouvante de l'amoureuse. Il y a des personnes qui ont vraiment trop de gaîté pour les choses sérieuses de la passion, et pas assez pour les choses légères de l'esprit. Cette comédie de M. de Porto-Riche est une des plus intéressantes, des plus substantielles comme observation que nous ayons entendues en ces derniers temps. Avec quelque virtuosité cherchée dans les mots, quelque affectation sensuelle attachée à l'amour de Germaine, la pièce est originale et toute palpitante de vie.

Amoureuse est un spectacle curieux, et une œuvre qui amuse ceux qu'elle choque.

Henri Lavedan

LE PRINCE D'AUREC

3 octobre 1892.

On avait annoncé que *le Prince d'Aurec*, cinglant les nouvelles mœurs aristocratiques et les puissances israélites, aurait un succès de scandale, à moins qu'il ne tombât sous des indignations de « société ». La nerveuse comédie de M. Lavedan n'est pas tombée, au contraire; elle n'a pas fait de scandale à Paris, et n'en fera pas à Bruxelles.

Car ce n'est pas un succès de scandale, que d'avoir amusé le public en montrant un certain monde décoratif tel qu'il est, en faisant une vive peinture, une juste satire d'élégances vaines, de prétentions surannées, d'inconscientes corruptions. M. Henri Lavedan a eu une double hardiesse : étaler sur la scène le vide d'existence, le détraquement moral d'une classe dirigeante, qui ne dirige plus rien que des façons d'attelage et des nouveautés de toilette, et les ruines d'honneur produites par ses ruines d'argent;

traditions vénérables et des ustensiles précieux de sa race a un tour moderne original. Donc, sans vilenie de conduite ni lourdeur d'esprit, il représente une oisiveté périlleuse, et des restes de vanité, contournés à être un parfait échantillon de l'homme chic, ce qui mérite peu d'efforts et justifie peu d'orgueils.

En expliquant que la satire de M. Henri Lavedan n'est pas trop dure, nous avons introduit l'acteur qui donne son nom à la pièce. Ce prince d'Aurec a une ironie à la mode du jour, peu soucieuse de sens moral, mais d'une fine allure cavalière, et d'un ton mordant. Par là, il met quelque dilettantisme à sa vie falote. Quand il a raconté à sa femme sa perte de la veille au baccara, 400,000 francs, il ajoute : « J'ai conduit tantôt mon mail comme à l'ordinaire, car, enfin, noblesse oblige. » Et si la prétention semble naïve, ce n'est pas en naïf qu'il l'a. Et pas légitimiste pour un sou, ce descendant de l'historique connétable d'Aurec. Il dit à sa bonne femme de mère, une dévote des droits du Roy : « Vous pouvez avoir un Roi, allez, je vous défie de le sacrer : on rirait. » Il raille agréablement les emplois modestement décoratifs de noms illustres : « Nos noms ne servent plus aujourd'hui que pour des plats. L'aristocratie française peuple les menus, et il y a un gigot d'agneau qui s'appelle comme moi. » Telle est l'ironie de ce prince, assez hautain dans sa façon de blaguer les anciennes hauteurs, et tout prêt à agréer un bon prix de son plus glorieux bibelot de famille, la fameuse épée du connétable d'Aurec.

Il y a des princes, qui s'expriment moins joliment, et

agissent plus malheureusement. Les actions prêtées à celui-ci ne sont pas compliquées, et la comédie de M. Lavedan ne développe que ces deux points plus ou moins dramatiques : la duchesse de Talais payera-t-elle ou ne payera-t-elle pas les dettes de son fils, et le baron de Horn, millionnaire israélite qui a fourni 700,000 francs au ménage d'Aurec, et peut mettre le prix à ses plus audacieuses fantaisies, sera-t-il remboursé de ses avances en devenant l'amant de la princesse?

Voilà les événements auxquels nous avons à nous intéresser, et ils ne sont pas très palpitants. Mais l'œuvre a d'autres visées et d'autres curiosités que celles d'une lutte de passions et de la marche d'une action théâtrale. Il s'agit de vous montrer quelques figures caractéristiques de la société qui se croit encore la plus brillante aujourd'hui, et qui peut le croire, puisqu'elle est le point de mire et la visible ambition de tant d'enrichis dans toutes les sortes d'affaires, et même de certains arrivés de la politique. Il s'agit de mettre en relief quelques détails bien observés et très significatifs d'une vie de vanité et de luxe. Et, enfin, il s'agit de nous faire assister à quelques épisodes de cette partie, si souvent jouée, maintenant, entre ceux qui savent leur fréquentation une valeur assez haut cotée, et ceux qui ont toutes les autres valeurs et veulent avoir celle-là aussi.

Les personnages vivement croqués et leur dialogue plein de traits d'une vérité moqueuse, voilà donc l'intérêt et l'originalité de cette comédie nerveuse. Vous avez entrevu le prince d'Aurec. Il n'est pas méchant, au fond. Et sa raillerie sèche, qui lui fait prendre les solennités de ses

proches avec tant de gaîté, est pour lui de la raison détachée et de l'insouciance élégante. Quand il est si cruellement humilié, au dernier acte, par le financier de Horn, qu'il prétend exécuter, et qui établit froidement le bilan de la situation, le compte des dûs, obligations et incorrections du prince et de la princesse d'Aurec ; quand il juge lui-même son impossibilité à maintenir une attitude dédaigneuse ou menaçante, il a une détente bien sincère, un accablement sans phrases. Et sauvé de cette humiliation, où ses restes d'honneur allaient s'émietter, sauvé par la duchesse de Talais, sa mère, qui payera tout, il ne promet pas plus qu'il ne peut tenir, il sait bien qu'il ne se corrigera pas de ses légèretés d'oisif : il s'engage simplement à vivre honnêtement et à bien mourir. Pas de tare d'argent et du courage à la guerre, ce sont les deux droitures dont il se sent capable. Et sa vanité se redresse au dernier mot. « Il y a une manière », répond-il au romancier Montade, constatant que les non titrés meurent aussi bien que les autres pour leur pays. On peut même dire qu'ils meurent plus héroïquement, car l'héroïsme obscur est le plus difficile. Et cette « manière » galante et ce courage aisé, dont le prince d'Aurec se pique, sont singulièrement excités et aidés. quand on se sait regardé. Un prince, qui mourrait piteusement, serait encore plus bête que lâche.

La princesse n'a pas de figure très distincte, avec ses grâces où se mêlent les familiarités et les hauteurs. On nous dit qu'elle est la beauté même, et la fraîcheur savoureuse, et on la montre assez détraquée, avec ses hardiesses d'esprit, curieuse des causes célèbres en cour d'assises et

des sermons de prédicateurs achalandés, dépensant sans compter et fournissant de la copie, sur ses propres élégances, aux chroniqueurs mondains. « Mon trousseau vous a lancé », dit-elle joliment à un petit journaleu, tout fier d'avoir décrit *in extenso* la lingerie de cette princesse, le jour de son mariage. Une femme si peu sentimentale, à l'humeur si dégagée, paraît bien naïve dans ses étonnements dédaigneux, quand le baron de Horn, qui lui a avancé 300,000 francs pour des notes de couturière, laisse entendre sur quelle sorte de reconnaissance il a compté. Son insolence est charmante, et la scène où elle accable le financier malavisé de ses sarcasmes, serait parfaite, si elle ne révélait pas autant d'inexplicable candeur que de mordant esprit chez cette princesse révoltée. Sa parole est nette et sa séduction cavalière, certainement, mais sa personne est indécise. Elle est bien âpre à l'indignation, pour une solliciteuse si liante.

Il y a cependant, dans la comédie de M. Henri Lavedan, une vraie croyante aux illustrations et aux devoirs de l'aristocratie. Mais par une ironie un peu cruelle de l'auteur, cette convaincue touchante et respectable des supériorités de vieille et noble race, est née Piédoux, fille des fameuses machines Aristide Piédoux, à battre le beurre. Mlle Piédoux est devenue duchesse de Talais, par culte et ambition des grands noms; et elle sait ce qu'il lui en coûte. Elle mettra du temps à se guérir de son délicat orgueil, car si peu fine d'esprit qu'elle fût, elle n'avait pas seulement la grosse et extérieure satisfaction d'être du Faubourg, et d'être appelée duchesse. Elle voudrait ardemment que son fils fît hon-

neur à ses ancêtres. Et quand elle s'avoue qu'elle eût été plus heureuse en épousant l'honnête homme, magistrat considéré, qui l'aimait et l'avait demandée en mariage, sa mélancolique, son amère confession s'exprime en mots douloureux bien justes. Elle est bonne femme, aussi naturelle dans ses joies de duchesse que dans ses comptes de bonne bourgeoise et dans ses désillusions de mère. Et avant la scène touchante où elle a vu le fond de ses chimères, elle a eu, au deuxième acte, une explication avec son fils, une revue de ses désinvoltures de prince, où c'est elle, toute maladroite qu'elle soit, qui a le sens haut des anciens noms et des anciens rangs.

M. Lavedan, dans une brochure intitulée : *La Critique du prince d'Aurec*, a expliqué ingénieusement comment la leçon de sa comédie était plus forte, parce que la duchesse de Talais, si bonne, si loyale, si soucieuse des devoirs de l'aristocratie, était tout simplement une Piédoux. Le prince eût paru moins coupable, aux côtés d'une mère de même sang que lui, et rachetant trop sa vilenie. M. Lavedan tenait à frapper fort une classe, enviée encore, à laquelle ceux qui ne la respectent plus prodiguent toujours des marques de respect. Il n'a rien ménagé. Et c'est le droit du poète comique de montrer, dans un état social qui se désagrège, les ferments de pourriture.

On sait bien qu'il n'y a pas de classe absolument vicieuse et corrompue ; que, parmi les luxueux comme parmi les misérables, se trouvent des consciences rigides et des cultures savantes ; que d'anciennes familles ont des rejetons pleins d'honneur, dont l'existence est utile et l'esprit ouvert.

On les connaît bien, en Belgique, ceux qui portent leurs noms illustres avec une dignité éclairée. Mais il suffit que la satire de M. Lavedan s'attaque à des déchéances nombreuses, coutumières, contagieuses, pour que ses duretés soient salutaires et sa justesse évidente. Il n'a pas fait une peinture méprisante de toute la noblesse ; il a donné de fidèles et mordants croquis d'une certaine société, titrée ou non, qui a les énergies de la jouissance, qui met sa distinction à ne prendre au sérieux que les choses frivoles.

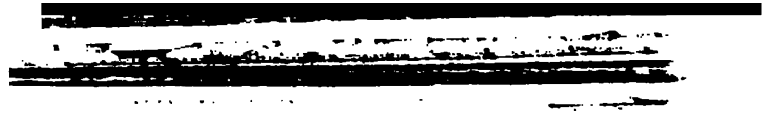
Le baron de Horn, le juif somptueux de la pièce, soldant en homme pratique et en estimateur subtil tout ce qui lui paraît de bon rapport ou de grand plaisir pour lui, n'a pas du tout un rôle odieux. Il pèse si exactement les gens et leurs politesses ; ses balances de précision pour les métaux précieux, les pierres fines, et les avantages mondains sont si justes, qu'il lui faut donner raison. Il n'aspire pas très délicatement à la possession de la princesse d'Aurec, et il accompagne ses humbles marivaudages d'un bruit d'argent qu'il fait sonner dans ses poches. Mais il est fondé à croire que cette musique particulière mettra en valeur ses paroles passionnées, après les confiances encourageantes de la princesse en ses générosités de millionnaire. Si on le rabroue de façon hautaine, il a des ripostes tranquilles assez décisives. Et enfin, quand il a perdu la partie, tout en rentrant dans ses avances ; quand il est durement congédié, il a le dernier mot, cruel aux jactances de la famille d'Aurec : « A propos, l'épée du connétable, c'est moi qui l'ai. » L'acheteur, qui sait payer ses revanches, ne sort pas piteusement.

On ne s'étonne pas que le baron de Horn tienne tant à fréquenter dans un monde qu'il a percé à jour. Il a peu d'illusions sur les gens titrés qu'il recherche : « Inutiles, vains, frivoles et aigris, ce n'est plus qu'une classe artificielle et isolée dans la société, une classe de luxe, toute craquelée, qui se décompose brillamment sous ses harnais et qui va tomber demain en poussière... Ils ne sont plus rien, et il ne leur reste plus rien. » Ces vues sans pitié expliqueraient mal les fiévreux désirs d'être agréé par cette classe branlante, si le baron de Horn ne déclarait franchement qu'ayant réussi à acquérir le reste, il veut toucher aussi à ces satisfactions, à ces intolérances de salon. Il n'a pas la grimpomanie aveugle et obséquieuse, et il se relève par sa sagacité d'esprit et sa décision de conduite.

On sait bien que la peinture israélite, comme la peinture aristocratique, de M. Lavedan n'est pas générale. Les juifs, généreux pour d'autres préoccupations que leur avancement mondain, pour les œuvres de charité, d'enseignement, de science, laborieux pour le bien public et les institutions utiles, sont bien connus ici. Mais le baron de Horn est un type finement saisi, de l'actuelle civilisation, et de la fortune, qui peut se croire tout permis. Le personnage est caractéristique, non d'une race, mais d'un curieux moment de la société ; et il n'est pas nécessaire d'y chercher des ressemblances individuelles et une satire directe.

La comédie de M. Lavedan a d'autres croquis d'une vérité non moins piquante : et le marquis de Chambersac, qui organise, moyennant bonne commission, le chic des millionnaires patauds, et qui négocie galamment, en

intermédiaire de bonne souche, les bijoux de famille et les rapports d'amitié ; et le romancier Montade, psychologue consciencieux, qui va aux provisions dans les salons distingués. Ces figurines sont joliment touchées, en quelques traits. Et le pétillement du dialogue de la pièce est constant et charmant. On reconnaît bien au passage les moqueries de l'auteur et le dégagé de son esprit. Nombre de mots ont un tour sarcastique, plus cruel qu'il ne convient aux personnages, mais ce dialogue si brillant a ses échappées de nature et ses traits de caractère. Une légèreté de bel air, comme on disait au siècle dernier, et comme on la recherche aux fins de siècle, invariablement dénoncées, anime toutes ces conversations du *Prince d'Aurec*. Légèreté amusante et sèche, et que M. Lavedan note si justement, tout en ayant la vigueur et la simplicité de scènes discrètement ou amèrement dramatiques.



Théâtre Libre

LA FILLE ÉLISA

Pièce en trois actes, tirée du roman de M. Ed. de Goncourt, *par* M. Jean Ajalbert.

—

LA TANTE LÉONTINE

Comédie en trois actes, par MM. Maurice Boniface *et* Edouard Bodin.

Mars 1891.

Le Théâtre Libre de M. Antoine a fait élection de domicile au théâtre du Parc pour une douzaine de jours. Nous n'aurons pas, à ce qu'il paraît, les pièces dont l'idée et l'exécution répugnantes étaient la principale originalité, une originalité facile, dont les recettes sont couramment appliquées par des élèves industrieux. Comme il est plus aisé d'assembler des situations et des paroles révoltantes que d'avoir de l'observation, de l'esprit, un art de composition, un style, les inaptes à ces anciens mérites ont reconnu la supériorité d'un système dramatique où les gros mots passent pour des preuves de force, où le cynisme par

procédé se donne pour une sagacité profonde. On nous apporte des œuvres signées de rares écrivains, Edmond de Goncourt, et cet Ibsen, dont la renommée norvégienne s'est faite en Allemagne, dont le pessimisme est toujours substantiel, n'a pas cette amertume machinale, cette âpreté à vide, par lesquelles la banalité croit se hausser à la puissance. Des comédies, comme *Tante Léontine* et la griffante *École des Veufs* doivent être la note gaie, une gaieté dure, de ce théâtre à la manière noire. On annonce aussi *l'Honneur*, de M. Henry Fèvre, qui a déjà une réputation de froide peinture des plus basses corruptions. Et deux actes de chroniqueur et de critique, de bien mordant esprit, M. Aurélien Scholl et M. Henri Céard. Mais tout cela, nous dit-on, a un intérêt d'art et une facture personnelle. Et M. Antoine n'a pas l'ironie solennelle de nous offrir ce qui a été jugé, à Paris, comme mystifications sinistres et puériles.

Est-ce en manière de contraste, qu'on a fait précéder les premières représentations du Théâtre Libre d'une reprise furtive du *Maître de Forges*? L'émotion conventionnelle, la fausseté adroite de la pièce la plus fameuse de M. Ohnet, pouvaient faire désirer les hardiesses du nouveau jeu. On n'a pas, du reste, insisté sur cette préparation et cette opposition.

La Fille Élisa et *la Tante Léontine* sont d'un art absolument contraire, quoiqu'elles n'aient pas trop de ces audaces résolument embarrassantes, de ces mots visant à la stupéfaction ou au scandale. On s'étonne que les écrivains du Théâtre Libre, avec leur ambition de réalité, d'observation directe, découpent des études de la vie ou des

tableaux singuliers dans des romans. Pour être naturalistes l'un et l'autre, le roman et le théâtre des chercheurs de neuf n'en ont pas moins des conditions très différentes. Transporter à la scène les romans de M. Ohnet ou ceux de M. de Goncourt, quoique leur poétique et leur style soient aussi éloignés que possible, c'est s'exposer aux mêmes difficultés, aux mêmes altérations de l'œuvre primitive.

M. Jean Ajalbert, l'auteur du drame *la Fille Élisa*, a mis fort habilement en relief les trois épisodes, dont il a fait trois actes, le meurtre, la cour d'assises, la prison. Mais l'épisode principal devient celui qu'il a lui-même construit, la plaidoirie de l'avocat, soutenant l'irresponsabilité d'Élisa, qui a tué, sans qu'on le puisse expliquer, l'homme qu'elle aimait. Cette plaidoirie est éloquente, et M. Ajalbert y a ménagé ingénieusement quelques-uns de ces mouvements artificiels, qui sont de l'émotion d'audience. Quoique cette plaidoirie, qui remplit tout le deuxième acte, appartienne, en somme, à M. Ajalbert, il y a introduit adroitement, pour le récit des premières années d'Élisa et son histoire maladive, des phrases du roman. Avec la mise en scène pittoresque, les robes rouges des juges, les lampes qui les éclairent, les réflexions familières des assistants, tandis que le jury délibère, et avec cette plaidoirie éloquente, cet acte est d'un effet saisissant. Mais quoi qu'on décide là du sort de la fille Élisa, le sujet du roman n'est guère traité dans cet acte, le plus important des trois.

Le roman de Goncourt, tout en faisant une étude sur les fatalités d'existence d'une fille publique tombée dans

un bagne dont elle ne pourra pas sortir, avait cette idée subtile, qu'Élisa avait tué son petit soldat, par horreur d'être à lui comme elle était forcément à ses clients quotidiens. Elle voyait rouge, en outre : « Je vois rouge, dit-elle, tiens-moi donc ! » C'était mince, comme explication de l'assassinat, pour les lecteurs. Mais, pour les spectateurs de la pièce, le raffinement imprévu de pureté d'Élisa ne se démêle pas. On n'a pas le temps de comprendre par quelle révolte de son chaste amour de prostituée cette amoureuse crible de coups de couteau l'homme qu'elle adore. A peine a-t-il voulu la prendre dans ses bras, qu'elle l'a chouriné, pour qu'il ne fasse pas ce que font les autres. Le crime est commis, sans que nous ayons pu nous en rendre compte. C'est un fait-divers mystérieux, mis en scène avec rapidité. Mais ce théâtre, qu'on nous donne comme plus vigoureux et plus vrai, est uniquement plus expéditif et plus facile.

Au troisième acte, nous avons encore quelques indications sommaires, l'effort tragique d'Élisa pour retrouver la parole, après deux ans de silence imposé ; l'inepte brutalité du directeur de la prison ; la scène de la mère, qui n'est venue voir sa fille que pour lui prendre son argent, dont elle n'a pas besoin, étant condamnée à perpétuité. Tout cela rendu en mots brefs, cherchant la force dans le fait simplement noté. Ce sont des renseignements émouvants sur une condamnée ; cela ne constitue guère une pièce. Comme dénouement, la lecture de la lettre d'amour du petit soldat, qu'on a déjà entendue au début du premier acte. Ce moyen sentimental, et qui n'a pas l'effet touchant qu'on en pouvait attendre, n'est pas du système nouveau.

Du reste, le style de cette lettre d'amour a du factice, de la littérature. Quand le fusilier Tanchon écrit : « Élisa, je t'aime, je t'idolâtre, ma petite femme, avec un grand délire amoureux que tu as fait dissoudre dans toute ma chair », il fait de la phraséologie naturaliste, avec ses propres termes et ses affectations.

M. Edmond de Goncourt, dans le nouveau volume de son *Journal*, dit : « A la première de la reprise de *Ruy-Blas*, j'étais frappé de l'infériorité de la machine dramatique, et comme elle fait faire de l'enfantin aux plus grands talents. » Ni *Germinie Lacerteux*, ni *les Frères Zemmgano*, ni *la Fille Élisa*, au théâtre, ne démentent cette remarque un peu absolue. Les dédains de M. de Goncourt pour cette forme inférieure du drame sont assez bien justifiés par les pièces tirées de ses romans, et qu'il ne s'aventure guère à fabriquer lui-même. Mais le succès de son livre lui reste, et, dans son *Journal*, il parle de ce succès de *la Fille Élisa* avec un abandon surprenant : « C'est ravivant et exaltant tout de même le succès brut, l'exposition insolente de son livre, de son livre auprès duquel on sent que les autres n'existent pas. Je viens de voir, sur un boulevard neuf, une grande librairie, qui n'a en montre que *la Fille Élisa*, étalant par toutes ses vitrines, aux gens qui s'arrêtent, mon nom, mon nom seul. » Et il ajoute, au paragraphe suivant : « Eh oui, mon frère et moi, avons mené, les premiers, un mouvement littéraire qui emportera tout, qui sera peut-être aussi grand que le mouvement romantique... et si je vis encore quelques années, et que des milieux bas, des sujets canailles, je puisse monter aux

par un de ces mots hypocrites si amusants, où le respect et la convoitise de l'argent se dissimulent sous un prétendu froissement personnel. « Tu ne m'as pas consultée, » dit-elle avec aigreur à son mari, qui a expulsé violemment la tante Léontine.

Il est inutile de vous raconter comment le pratique Paul Méry passe aussi des brutalités à un père donnant vingt-cinq piteux mille francs de dot, et qui est affligé, par surcroît, d'un parentage de cocotte, à l'extrême considération due à une tante, qui pourra lui laisser un héritage de douze cent mille francs. C'est ce jeune homme avisé qui commence à ébranler les scrupules bourgeois de M. Dumont. L'évolution est bien plaisante, tous les intéressés s'y emploient, la mère, le futur gendre, la fille, dont la consultation ne semble pas de vérité très évidente. Que voulez-vous que ce Prudhomme fasse contre trois, avec les faiblesses et convoitises dont il ne se rend pas compte? Il est parfait, quand il répète la phrase d'explication et de morale jésuitiques, que lui dit sa femme : « Enfin, ce ne peut pas être une chose coupable que de pardonner à sa sœur. »

Sauf à la dernière scène, où les auteurs montrent leur Dumont s'aplatissant à plaisir et inutilement, la pièce n'a pas de cette virtuosité d'amertume, de ce pessimisme voulu, manies bien artificielles et agaçantes de certaines œuvres du Théâtre Libre. Elle a de bons mots de nature, et il faut bien avouer que nous avons eu sous les yeux des accommodements tout pareils. Combien d'honnêtes gens respectés bouderaient inflexiblement à la fortune de la tante Léontine ?

La pièce de MM. Boniface et Bodin est jouée avec verve et réalité. M. Antoine a le jeu très étudié et très fin, dans ces bourgeois qui disent avec conviction des paroles qu'ils sont tout prêts à renier. Ses emportements et ses défaillances de conscience ont été rendus par lui avec une justesse très variée, des dégradations parfaitement saisies. — M. Grand a le ton net et résolu de l'ingénieur Paul Méry. — Mme France est de naturel mesuré et bien observé dans la tante Léontine. — Mme Barny et Mlle Meuris ont leur part dans l'ensemble très amusant et très vrai.

L'HONNEUR

Pièce en cinq actes de M. HENRY FÈVRE.

8 mars 1891.

On disait bien que *l'Honneur*, de M. Henry Fèvre, était une des pièces les plus révoltantes et pénibles du Théâtre-Libre. Nos craintes ou nos espérances — cela dépend des spectacles que vous souhaitez — ont été dépassées. La basse immoralité bourgeoise s'étale dans ces cinq actes, où on nous montre de quoi sont capables des gens tenant à la considération publique, résolus à dissimuler une faute de leur fille, à n'avoir pas chez eux l'accident, l'humiliation d'une fille-mère. Le sujet est vrai, sans doute. Il y a bien des familles, où, si l'on est à peu près sûr de n'avoir pas à compter avec le procureur du roi et les juges, on se résoudra à tout, pour que rien n'apparaisse d'une aventure, si dommageable pour le rang qu'on veut garder. Mais M. Fèvre ne s'est pas contenté de traiter brutalement un si singulier sujet. Car il est de peu de révélations sur les mœurs actuelles, sur les combats intérieurs d'une conscience ou d'une passion, ce sujet très spécial, exposant des cynis-

mes et des férocités exceptionnels, pour un exceptionnel accident.

On insiste, dans *l'Honneur*, et comme à plaisir, comme si le répugnant était marqué de force, sur les détails les plus odieux. La mère qui est si furieuse d'avoir une fille enceinte, donne à cette fille toutes les recettes bourgeoises de l'avortement. C'est un cours minutieux et impératif, bientôt suivi, quand il faut abandonner ce premier moyen de se débarrasser d'un désastreux ennui, bientôt suivi d'un autre cours non moins circonstancié sur les meilleures façons de rendre un bon jeune homme entreprenant, à cette fin qu'il se puisse croire le père d'un enfant déjà conçu. Tels sont, dans *l'Honneur*, les bons avis et tendres exhortations, adressés par la mère Lepape à sa fille Cécile. Il y a évidemment de ces mères énergiquement prévoyantes. Mais sans rechercher si ce cas particulier est une bonne matière de théâtre, nous ne croyons pas que les Mme Lepape de la vie, de la réalité, s'appliqueraient ainsi à mettre tous les points sur tous les *i*, appuyeraient si inutilement sur les plus efficaces procédés d'avortement, indiqueraient si complaisamment à leur fille comment on amène un jeune homme naïf à mettre à mal une innocence avariée. Les situations ne sont pas seulement révoltantes. On y sent de l'artificiel, par poursuite du détail malpropre. Il y a deux façons d'écœurer, par le trop de fadeur, ou le trop d'amertune. Certaines violences étalées sans nécessité peuvent être aussi fausses que les berquinades les plus douceâtres. Et à les entendre, les dégoûtant conseils de Mme Lepape à sa fille, on n'a pas la sensation qu'ils aient

pu être formulés avec cette précision et cette insistance.

Vous savez maintenant les événements de *l'Honneur*, pièce en cinq actes de M. Henry Fèvre. Mlle Cécile Lepape, jeune personne au tempérament inquiétant, dit le médecin de la maison, a été prise à peu près de force par l'affreux Bagréaut, un homme marié, très mûr. Voilà Mlle Cécile enceinte, et il s'agit uniquement pour sa mère de sauver l'honneur de la famille Lepape. Le père, bien qu'il soit encore taillé sur le patron de ces bourgeois à scrupules d'honnêteté et à colères falotes, si souvent joués par M. Antoine, garde ses révoltes de conscience jusqu'au dernier moment. Après sa première explosion de fureur contre sa fille séduite, il revient à la pitié, à l'idée des abominables projets de sa femme. Il ne veut pas qu'on fasse mal à Cécile. Et il est de résistance honteuse, de silence farouche, quand on l'empaume pour qu'il se prête au mariage réparateur du cousin Edmond avec sa cousine. Réparateur des méfaits d'un autre, du sale Bagréaut. Mais vous savez que Mme Lepape a pensé à tout, et que l'adroite Cécile est stylée sur les abandons auxquels elle pourra entraîner l'amoureux Edmond.

Le père à préjugés n'a pas été mis au courant, naturellement, de cette partie de plaisir, organisée, par la mère, pour l'honneur de la maison. Une entremetteuse par devoir, une Mme Cardinal pour que les apparences soient sauvées, telle est cette bourgeoise enragée. M. Lepape, tourmenté, indigné, le jour du mariage d'Edmond et de Cécile, tient à prévenir, avant la cérémonie, le pauvre fiancé, à qui on livre, soigneusement ornée de la couronne d'oranger, une

fille enceinte. Mais il lui faut bien se rendre, conduire l'heureux couple à l'autel, quand le timide Edmond s'accuse d'un bonheur prématuré dont il ne se sait pas redevable à son ingénieuse belle-mère.

Tels sont les faits principaux de cet *Honneur*. Sauf les insistances de paroles, le cynisme de Mme Lepape, si formellement et abondamment exposé, la pièce montre des scènes qui se sont passées maintes fois. Mais le vrai, dans les œuvres d'art, peut paraître faux, quand l'auteur ne l'a pas rendu vraisemblable, intéressant, — effroyablement ou délicatement intéressant. Et puis, ces mystérieux drames de famille, si malpropres, peuvent-ils fournir des études morales bien profondes et originales? Tout cela tourne dans un cercle bien étroit, dans un baquet d'eaux nauséabondes, où il n'y a pas lourd à pêcher. Trois ou quatre types, dont les corruptions et les affaissements varient peu, l'argent qu'il faut se procurer, la considération extérieure qu'il faut se maintenir, l'amour, tressautement de quelques vieux libertins ou de quelques impatientes et féroces jeunesses, cette conception de la vie est sévère, opprimante, mais elle ne s'étend pas loin.

M. Henry Fèvre a du talent, et une curieuse vigueur. Son premier acte est saisissant. Au quatrième acte l'indignation du père Lepape est d'une énergie bien nature, d'un emportement qui a de la force avec simplicité. Tout ce personnage-là est accusé avec fermeté, et avec des hésitations et des gaucheries bien observées. Une figure de vieille servante, d'honnêteté franche, et rude au parler, est bien dessinée aussi : « Vous êtes de la famille, » lui dit la

mère, enjôleuse pour ses sales arrangements. — « Je n'en suis pas plus fière pour cela, » répond la rabrouense. Mais Mme Lepape, avec sa frénésie constante, coupée seulement par ses minutieuses instructions sur l'avortement salutaire, et la seconde séduction réparatrice de la première, et Mlle Cécile, qu'on nous donnait d'abord comme une victime pitoyable et sans méchanceté, et qui se résout si allègrement, avec un œil si confiant, à la plus ignoble tromperie, ces deux personnages-là ne sont pas de composition bien solide et vivante. Et puis, il y a trop d'ordure remuée en cinq actes, pour le plaisir, pour l'affectation d'avoir été audacieux. il y en a trop.

L'Honneur est très bien joué. Le personnage du bourgeois Lepape est rendu avec ces qualités de M. Antoine, qu'il a eu souvent occasion d'appliquer à des physionomies presque pareilles. Ici, son souci de réalité est particulièrement intéressant. La justesse est d'un art très raffiné. — Mlle Theven est excellente dans le rôle de Cécile. Elle est dramatique simplement au premier acte, et elle fait avec souplesse la transition de la victime accablée à la roublarde invitante. — Mme Barny a la tâche périlleuse, le rôle de l'abominable mère, dont elle s'acquitte avec beaucoup d'intelligence. Et Mme France est d'une franchise parfaite, dans la servante qui ne mâche pas ses dures paroles.

L'ÉCOLE DES VEUFS

Comédie de M. GEORGES ANCEY.

L'École des Veufs, ce titre classique semble destiné à prendre place après ceux-ci : *L'École des Maris* et *l'École des Femmes*. M. Georges Ancey continuerait Molière, comme on le doit continuer à une époque où le beau de l'art est de tout montrer et de tout dire des platitudes et des corruptions. Malgré ce titre un peu ambitieux pour sa pièce, — car ces résignations de veuf partageant une maîtresse avec son fils ne sont pas présentées comme ayant fait, ou menaçant de faire école, — M. Georges Ancey paraît moins préoccupé de produire du Molière moderne que du Becque renforcé. Il est vrai que le Becque des *Corbeaux* et de *la Parisienne* est devenu un classique pour le groupe des virtuoses de la férocité, pour les arrangeurs spirituels de mots profonds qui soient cyniques. Ces mots-là, que Chamfort trouvait déjà en son temps, peuvent se fabriquer sans grand fonds de misanthropie. Et on se méfie de quelques-uns de ces observateurs à la manière

noire, qui pourraient bien avoir plus de procédé littéraire que de pessimisme réfléchi et d'amère expérience.

Que M. Georges Ancey soit un railleur, prenant plaisir à faire parler de bons bourgeois avec les plus naïves bassesses et les plus francs égoïsmes, ou qu'il soit un poète comique, cruel et sincère, d'autant plus cruel qu'il est plus sincère, il a des mérites précieux : un dialogue vif, plein de paroles caractéristiques, des personnages de curieux relief, avec nature et simplicité apparentes. Ces personnages ont parfois l'air d'être dénoncés par un auteur très malin, leur prêtant les meilleures sottises ou ignominies qu'ils puissent dire. Ce ne sont pas eux qui parlent, avec les précautions, les dissimulations, les scrupules, qu'ils garderaient dans leurs vices et convoitises. C'est cet auteur, très sagace, très ironique, qui s'exprime en leur nom, qui leur attribue des pensées, des paroles, le plus souvent vraies au fond, mais dont la forme accusée est de lui, qu'il a détachées avec étalage et moquerie. Il en résulte que cette vérité du dialogue de M. Ancey, tout en étant faite de beaucoup de traits excellents, pris au vif actuel, tient plus de la satire voulue que de la comédie observée et vivante.

Du reste, *l'École des Veufs*, en ses principales hardiesses, reprend des scènes, qui n'en ont pas moins été neuves et profondes, pour s'être moins appliquées à être choquantes. On a déjà remarqué que la querelle du père et du fils se disputant la même maîtresse, est dans *l'Avare*, et Harpagon et Cléante se sont dit le plus net, le plus décisif de ce qu'on peut échanger en pareille situation. L'Arnolphe de *l'École des Femmes*, dans ses lâchetés dernières auprès

d'Agnès, et comme argument suprême, lui fait entendre aussi à quelles complaisances il se résoudra. Et le bourgeois, le Mirelet de M. Georges Ancey, n'a enchéri sur Arnolphe que par la stipulation précise des accommodements du partage. C'est plus audacieux, si vous voulez, qu'on nous donne le marchandage du père, qui ne peut pas abandonner sa maîtresse, et qui demande réduction de certaines exigences de cette aimable créature, laquelle ne restera avec le père que si on lui laisse le fils pour son agrément particulier. Mais cette audace n'est-elle pas de vérité appuyée, forcée? Les choses se passent-elles ainsi dans la vie, avec ces débats minutieux et ces acquiescements formels à une corruption si franche? N'est-ce pas M. Ancey qui s'amuse à ces conversations de ses personnages, qui s'amuse de leur bassesse et de nos révoltes?

Nous retrouvons encore cette ironie de l'auteur dans une scène qui nous a rappelé le délicieux Bouscarin, du *Roi Candaule*, de Meilhac et Halévy. Il a ses lâchetés aussi, ce M. Bouscarin, si justement et finement touché, et il a ses scrupules de bourgeois, il veut de l'honnêteté dans son libertinage, il souhaitait pour sa maîtresse une « existence presque honorable ». Le Mirelet de M. Georges Ancey a des arrangements intérieurs imités du naïf Bouscarin. La jolie gourgandine qu'il a installée chez lui lira des livres sérieux, aura des façons réservées, n'entendra pas de trop libres propos. C'est plus détaillé que M. Bouscarin, et cela ne sonne pas aussi vrai. Ce Mirelet, cet industriel qui apporte un livre de Joseph de Maistre à une cocotte, qui a des éloges snobistes des *Soirées de*

Saint-Pétersbourg et des romans de Sandeau, est plutôt un prétexte à railleries de l'auteur, qu'il n'est un bourgeois ressemblant. Mirelet, recommandant à sa maîtresse la lecture de Joseph de Maistre, c'est une spirituelle moquerie de M. Ancey, ce n'est pas un vraisemblable trait de caractère ou de situation.

Faut-il vous dire maintenant les événements de cette *École des Veufs* ? Ils sont si peu compliqués, que nous les avons presque tous indiqués, en nous demandant si le parti pris satirique de M. Georges Ancey est d'un auteur comique sincère et profond. Le premier croquis de cette suite de petits tableaux parisiens, celui de l'enterrement, est parfait, de cette gaieté macabre toujours forte, qui montre l'envers des douleurs officielles, et le déshabillé cérémonial.

Après cela, le meilleur personnage de la pièce nous semble être le fils Mirelet. Lui, il n'excède pas, il est bien saisi, avec son type de jeune roublard, qui ne veut pas avoir de gênes ni de crampons dans la vie. Il n'a pas de férocités ni de corruptions inutiles. Ce qu'il en fait, c'est pour ne pas être « embêté ». Il ne s'étale pas dans ses affaissements, comme le père Mirelet. Il est simple, il est vivant.

La cocotte, bien campée au début, avec ses habiletés de commerçante de l'amour, unies à ses niaiseries de femme, devient, à la fin, d'une brutalité voulue, artificielle. Quand elle est si dure au vieux Mirelet, elle paraît sortir de sa nature et de son emploi de fille accommodante, elle a l'air de nous vouloir montrer jusqu'où elle le poussera, dans la

complaisance ignominieuse. Elle sert au jeu pessimiste, à la raillerie cruelle de M. Georges Ancey, plutôt qu'elle ne fait son propre métier et ne dit ses naturelles paroles.

Mais si tout cela est souvent de dureté arrangée, si on a cherché de la vérité, ce qui pouvait être le plus choquant, on n'en a pas moins eu vigueur, précision, curiosité, à la saisir maintes fois, cette amère vérité. Quantité de propos, échangés en ces dialogues rapides, sont perçants, faisant trou, et clarté par conséquent, dans les corruptions bourgeoises. On a vaguement méfiance de M. Georges Ancey, et on craint, en se révoltant, de trop satisfaire un virtuose du mépris spirituel et combiné. Mais cet esprit de M. Georges Ancey a son originalité et sa force. C'est un satirique très amusant, tout en étant très noir, et qui a des vues et des dons d'auteur comique pénétrant.

LES REVENANTS

d'Henrik Ibsen, *traduction de* M. Rodolphe Darzens.

Ne craignez pas de retrouver dans *les Revenants* d'Ibsen l'aventure ordinaire de l'ordinaire personnel des dernières œuvres du Théâtre Libre. Toutes ces bassesses bourgeoises et ces ignominies féroces pour une existence plus aisée, la dissimulation d'une faute, ou un mariage avantageux, toute cette sordide et invariable matière n'a plus rien à faire ici, heureusement. L'étude d'Ibsen est pénible, désespérante, obscure parfois ; mais au moins nous débarrasse-t-elle de cet insupportable trio, — le faible père qui voudrait être honnête et n'y parvient pas, la mère cynique, à l'âpreté furieuse, et le petit jeune homme, qui blague l'amour et raisonne sa corruption, par deux et deux font quatre.

Ibsen, inventeur original, observateur profond, a de bien attristantes conceptions de la vie, et de hardies révoltes, comme dans *les Revenants*, contre certaines fatalités et hérédités. Mais il n'a pas du tout ce pessimisme courant, à formules toutes faites, qui devient plus banal et plus aga-

çant que l'optimisme et l'enthousiasme conventionnels des Prudhommes d'autrefois. La gloire d'Ibsen nous est venue surtout par l'Allemagne, où ses dernières œuvres, plus amères, ont eu plus de retentissement encore qu'en son pays, en Norvège. L'Allemagne a une tendance particulière à découvrir, dans la littérature et l'art, de nouveaux génies, qui ne soient pas français. Et comme elle n'en a pas produit elle-même, depuis Wagner, il lui faut bien se rabattre sur des terres plus septentrionales.

Mais on n'a pas contesté, à Paris, le talent vigoureux du poète norvégien, parce qu'il avait trouvé de bons juges à Berlin. Ici, M. Vanderkindere a fait connaître Ibsen, d'abord par une adaptation ingénieuse de la comédie *la Maison de Poupée*, jouée au Parc sous le titre de *Nora*; ensuite, par une conférence instructive, intéressante, sur les poèmes et les pièces de théâtre de l'auteur des *Revenants*.

Ibsen a cette patience de psychologie des écrivains du Nord, qui creusent les plus redoutables problèmes de la vie ou de la conscience, sans chercher comme nous, au théâtre, des actions rapides, claires, attachantes. Le personnage principal des *Revenants*, Mme Alving, va, avec une ténacité réfléchie, jusqu'au bout de ses révoltes contre la règle morale et les mensonges héroïques dont elle a tant souffert. Et les angoisses de cette épouse, qui a sacrifié toutes ses joies d'existence pour que son mari laissât un nom respecté, de cette mère appliquée à ce que son fils ait de la santé physique, de la droiture d'intelligence et de conduite, ces angoisses suivies de farouches redressements

contre la destinée implacable, contre les revenants — les mêmes vices, les mêmes malheurs qui renaissent toujours — tout cela ne peut être qu'une étude dramatique triste, lente, et, dans sa force même, d'une philosophie bien compacte pour le public.

Eh bien, ce public, il était probablement trié sur le volet, s'est intéressé à ce drame familial, de tant de puissance et d'audace dans sa marche logique, comme s'il était plein de coups de théâtre, d'une intrigue lumineuse et copieuse. L'effet a été saisissant, de ce drame qui se passe dans une atmosphère sombre du Nord, sous un ciel rayé de pluie, où ne s'agitent entre une mère, son fils, et un pasteur protestant à l'âme candide, que des aspirations maladives à la joie de vivre, que des craintes douloureuses des fatalités, des débilités héréditaires.

Mme Alving a été l'épouse dévouée de son mari, un beau capitaine et un chambellan honoré. Tant qu'il a vécu, leur union a paru parfaite, leur bonheur sans nuages. Après sa mort, pour perpétuer la mémoire d'un si digne homme, Mme Alving a fondé un asile, qui portera son nom. L'évangélique pasteur Manders, qui s'est employé avec tant de zèle à la construction de l'asile, à son aménagement, rend compte des dépenses faites, des statuts préparés, et déclare qu'il n'a pas fait assurer l'asile contre l'incendie; car ce serait douter de la Providence, qui ne laissera pas brûler une si belle œuvre. Tout en se complaisant modestement dans sa foi, sa charité, son austérité confiante, le pasteur Manders rappelle à Mme Alving combien il eut raison, un jour qu'elle avait fui le toit conjugal, au début de son mariage, et

qu'elle lui avait dit : « Prenez-moi, je suis à vous, je ne peux pas vivre avec mon mari, » — combien il eut raison, le scrupuleux pasteur, en la renvoyant à son devoir, où elle a trouvé finalement paix de la conscience, bonheur calme.

Il est admirable, ce pur Manders, voyant tout en bien, mêlé aux plus tragiques aventures, sans y rien discerner qui puisse troubler sa sérénité, acceptant les explications des coquins comme raisons louables, s'applaudissant, après vingt ans, de la force d'âme qui lui a fait repousser le coupable égarement de Mme Alving. Mais celle-ci s'est bien juré de faire voir la vérité telle qu'elle est, au prêtre naïf, et ce jour est venu.

Donc, le capitaine Alving, en l'honneur des vertus duquel sa veuve a élevé un asile bienfaisant, était un débauché inguérissable. Ivrogne, ayant pris comme maîtresse une servante de la maison conjugale, ce beau capitaine roulait aux vices les plus bas. Et non seulement Mme Alving s'est tue, jouant pendant tant d'années l'atroce comédie de sa vie heureuse, mais, pour retenir chez lui ce mari débauché, elle s'est faite la compagne de ses désordres secrets, elle a bu avec lui, elle a lutté violemment contre lui, pour le soigner et le coucher, quand son ivresse était furieuse. Elle a fait tout cela, par attachement à la règle qu'on lui recommandait, par résignation puritaine, et aussi pour que son fils, — le fils né d'un tel père, agité déjà de ses ignobles passions — n'eût pas de si déplorables exemples, ne subît pas la tare d'être le fils d'un père méprisé.

Telle a été l'œuvre héroïque de Mme Alving, et qu'elle

dévoile enfin au candide Manders, tout bouleversé. Elle ne se glorifie pas de ses mensonges courageux et de ses sollicitudes anxieuses. Elle ne croit plus guère à l'efficacité du sacrifice qu'elle a si austèrement pratiqué. C'est une vertueuse, désenchantée de la vertu. Au moins que son fils Oswald, éloigné du domicile paternel, envoyé à Paris, ait profité de son dévouement à elle, revienne près de sa mère, sain de corps, énergique d'esprit.

Mais tandis que Mme Alving se confesse ainsi au pasteur Manders, voici qu'elle entend la petite bonne du logis, la fille de celle qui était la maîtresse du beau chambellan, murmurer à Oswald : « Mais lâchez-moi donc ! » Voilà les revenants. Les vices du père sont dans le sang et les moëlles du fils. Et comme cette servante capiteuse, qui veut vivre pour le plaisir et le luxe, est bien la fille de sa mère, et, du reste, la sœur naturelle d'Oswald, celui-ci, avec ses troubles cérébraux, ses fatigues, ses convoitises inassouvies, est bien le fils du capitaine débauché. Tout ce que Mme Alving a tenté d'édifier, pour la santé morale et physique d'Oswald, s'écroule pièce à pièce.

Le drame est poignant, au deuxième acte, des révélations successives faites à cette mère par son fils. Il se sent perdu, ce jeune homme sans force, sans volonté, vermoulu, comme le lui a dit un médecin de Paris. Il ne peut plus travailler, son cerveau est vide, ses membres agités. Et quelle tristesse, pour son pauvre corps souffreteux, en ce froid et ruisselant pays de Norwège ! A Paris, à la bonne heure, le soleil rayonne, la joie de vivre éclate dans tous les yeux, et partout. La plantureuse Régine seule, l'amour

de cette belle fille florissante, rendrait à Oswald quelque attachement à l'existence, quelque sensation de bonheur. Et Mme Alving écoute tout cela, torturée, prête à se plier à toutes les faiblesses maladives de son fils. Puisqu'il veut boire du champagne, qu'il en boive ; puisqu'il veut avoir Régine près de lui, qu'elle s'asseye à table. Elle remonte la voie douloureuse, qu'elle a déjà montée pour son mari ; mais, cette fois-ci, avec une révolte plus farouche, une négation plus amère. Oswald a raison, dit-elle au pasteur plus effrayé qu'indigné ; et s'il lui faut, pour être heureux quelque peu, s'unir à cette Régine, qui est sa sœur, je voudrais ne pas avoir la lâcheté de m'y opposer. Cette lâcheté, qu'elle s'attribue encore, on voit bien qu'elle ne l'a plus, qu'elle acceptera tout, par redressement haineux contre cette fatalité qui la poursuit dans son fils après l'avoir poursuivie dans son mari.

Les révoltés romantiques déclamaient beaucoup contre le sort et la société. Mais cette puritaine qui raisonne a la logique de ses révoltes. Ah ! si le vertueux Manders ne l'avait pas renvoyée à son mari, s'il l'avait gardée après sa fuite éperdue et son coup de passion, elle n'aurait pas mis au monde ce fils débile, détraqué, en qui s'agitent tous les désordres nerveux de son père ! Et elle en vient, pour calmer les fébrilités d'Oswald, à lui raconter ce qu'a été son père, ce qu'est Régine. Le pauvre malade n'a cure de ce père, qui ne lui a laissé qu'un souvenir indistinct, déplaisant, et il n'est revenu auprès de sa mère que pour se faire soigner, en ses crises accablantes. Pour ces crises, la morphine le soulagera, si elle doit le tuer. En voici une,

qui le renverse, qui le déchire, pour laquelle il implore de sa mère le remède meurtrier. L'insouciante Régine, qui n'a plus voulu vivre dans cette maison de malades, n'aurait pas hésité à lui administrer l'endormante morphine. Et quand le rideau tombe, on voit bien que Mme Alving, qui a lutté, qui a refusé à son fils ce calmant mortel, va descendre ce dernier pas, dans ses défaillances et ses désespérances réfléchies.

Ce drame si sombre, à si douloureuse conclusion, sans événements, sans autre action que l'analyse approfondie d'une fatalité familiale, et des ébranlements qu'elle produit dans la conscience, ce drame est original, puissant, d'une bien autre audace de fond que toutes les pièces à paroles grossières. Ne croyez pas qu'il soit d'un nihilisme moral absolu, que les acquiescements de Mme Alving à la joie de vivre, dédaigneuse des règles et des sacrifices, nous soient donnés comme l'inévitable conclusion à adopter. C'est la destruction faite, en une âme énergique comme celle de Mme Alving, par les rigueurs de l'existence, ce sont les revenants, ceux de l'hérédité du sang, comme ceux de la transmission des idées et des préjugés, c'est ce drame saisissant qu'Ibsen s'est borné à rendre avec une si pénétrante psychologie, une réalité si intense. Quant à sa conclusion morale, pourquoi ne la prendrions-nous pas, dans cette réponse de l'austère Manders à Mme Alving, qui s'explique en disant combien elle a été malheureuse : « Chercher le bonheur dans cette vie, c'est là le véritable esprit de rébellion. Quel droit avons-nous au bonheur? Non, nous devons faire notre devoir. »

Tous ces personnages des *Revenants* sont bien fermement tracés. Le pasteur Manders, si naïf, n'est pas niais un seul instant. Sa foi inaltérable est de l'accent le plus vrai. Mme Alving, même dans ses indécisions, dans les obscurités de conscience qu'elle accuse, est d'un intérêt tragique. Oswald, dans sa clairvoyance désespérée, dans ses égoïsmes de malade irrémédiablement perdu, a une vérité frissonnante. La résolue Régine est bien vivante, d'une dure vie animale. Enfin, toute l'œuvre d'Ibsen est singulière, forte et neuve.

Il est bien difficile de jouer un drame comme les *Revenants*. M. Antoine est remarquable dans Oswald, ayant l'allure vacillante, la pensée flottante, les impuissantes colères du personnage. Ses moyens d'exécution, sa voix spéciale le servent en cette curieuse création. Mais aussi son étude est très minutieuse et son art très sûr. — Mme Barny n'a pas toute la force de voix et de composition qu'il faudrait au terrible rôle de Mme Alving. Elle a de l'intelligence, une certaine justesse. Mais elle n'a ni le jeu assez arrêté, ni l'accent assez net. — M. Arquillière a eu de la conviction, une tranquillité assez émouvante dans le pasteur Manders. — Et Mlle Luce Colas a bien l'extérieur et le ton de la vive Régine. Il ne faut pas chercher amusement aux *Revenants;* mais sensation vigoureuse et profonde, ce qu'on a eu.

Théâtre Wallon

TATI L' PERRIQUI

1887.

La littérature wallonne est une littérature; elle a sa poésie, ses contes, même des livres de science, comme le *Dictionnaire étymologique* de Charles Grandgagnage, souvent cité par Littré. Les comédies wallonnes sont des œuvres absolument originales, et non des traductions ou des adaptations de pièces françaises, comme il arrive d'ordinaire pour les drames et vaudevilles d'un autre théâtre, comblé d'encouragements officiels. *Tâti l' Perriqui*, la dernière comédie couronnée par la Société de littérature wallonne de Liége, est wallonne de fond et de forme, de personnages, de mœurs, de verve locale, d'accent du terroir, et, en outre, elle touche aux travers, aux vanités qui ne sont pas d'une seule race et d'une seule ville, tout en ayant fortement sa marque liégeoise.

Voilà qui explique le grand succès des deux représentations de *Tâti l' Perriqui* à Bruxelles. Les Wallons,

transplantés en Brabant, se retrouvaient en plein Liége, entendaient tous ces proverbes populaires par lesquels s'expriment le bon sens et la raillerie des bords de la Meuse, et ils avaient l'agréable fierté de voir que ces dialogues familiers, que ce pittoresque des locutions liégeoises s'appliquaient à une vraie comédie, habilement faite, finement observée, jouée avec ce parfait naturel, qui est le don le plus rare des comédiens.

La Société de littérature wallonne publie chaque année un volume de morceaux savoureux, qui vont du rire franc à la délicatesse émue. Il y a eu dans ces recueils des comédies joyeuses, comme celle de M. Delchef : *Li galant d' él siervante*, des chansons sentimentales ou ironiques, comme celles de M. Defrecheux, des revues piquantes des gens et des choses, mordants couplets, fantaisies charmantes, où un grave professeur, excellent écrivain, où un magistrat de grande science et de grande sagacité de jurisconsulte luttaient d'esprit, de malices non blessantes, de plaisantes imaginations sous le nom collectif d'Alcide Prior. Mais les volumes de la Société de littérature wallonne, qui ont tous des échantillons variés, drus et fins de l'humeur liégeoise, auront eu peu d'œuvres aussi originales que *Tâti l' Perriqui*, étude de caractère, tableau de mœurs, pièce comique dont toutes les scènes se développent avec logique, vérité, gaieté.

Ce Tâti, modeste perruquier, croit avoir gagné un gros lot de cent mille francs, et le voilà possédé de la manie des grandeurs et du luxe, voulant avoir beaux habits, beaux meubles, valet et servante, prétendant ne plus parler que

le français des gens huppés, aspirant aux emplois politiques, aux galons et décorations. Le personnage n'est pas nouveau, mais sa vérité reste la même en tous les temps, et sous tous les régimes. Et M. Remouchamps, l'auteur de *Tâti l' Perriqui*, tout en usant du fond éternel et des traits généraux de cette sorte de glorieux, lui a donné une personnalité bien distincte, l'a bien placé en son milieu liégeois, a laissé à sa vanité la bonne humeur, l'accent populaire, tous ces dictons pittoresques qui sont le tempérament même de l'esprit wallon. A côté de Tâti, le pauvre homme qui veut faire figure, sa sœur, Tonton, est la raison rudoyante, l'honnête femme aux propos francs. C'est l'ordre classique; Molière mettait auprès de ses vaniteux et de ses maniaques, la bonne bourgeoise, Mme Jourdain, le frère Béralde, de bon conseil, les servantes à ripostes brusques et à dévouement obstiné. M. Remouchamps s'astreint à cet ordre consacré. Mais sa Tonton ne trahit pas un seul instant l'imitation et la convention. Ce n'est pas une Dorine wallonisée; c'est Tonton, une vraie femme liégeoise de sens et de verve. Ce qu'elle dit, fait des scènes de bonne comédie; et ce qu'elle dit, nous l'avons entendu autrefois, au quai de la Batte, ou à la place Maghin, du populaire à gouailleries de bon jugement.

On ne les oublie plus, ces fleurs du langage wallon, non plus que les *spots*, ou *sots messèges* ou *galguizoules* des rivages de la Meuse. Les nés natifs ont beau avoir quitté leur pays wallon depuis de longues et longues années, tous les mots du terroir leur restent familiers

comme en leur jeunesse. Il y avait dimanche, au Musée du Nord, à *Tâti l'Perriqui*, un Liégeois des plus illustres, Bruxellois depuis quarante ans, depuis le ministère libéral de 1847, retenu à Bruxelles par ses grands devoirs et son grand rôle dans l'État, et qui n'avait rien oublié, depuis quarante ans, des finesses et de la verdeur du parler liégeois. Tâti et Tonton n'ont pas eu de meilleur auditeur dans la salle, ni de plus empressé à saisir tous les traits du dialogue, toutes les touches vives de ce style coloré.

Le Cercle d'agrément de Liége, présidé par M. Renkin, à qui l'on doit ces représentations de la comédie de M. Remouchamps, a tout simplement des acteurs de premier ordre. Ce ne sont que des amateurs, et deux ou trois d'entre eux ont le naturel, la justesse, une verve sans procédés. M. Quintin, qui joue le rôle de Tâti, est un comédien qui parle, qui est toujours à son personnage et à la situation, qui n'a jamais d'intonation de théâtre, qui arrive toujours au comique par la conviction et la vérité. C'est un artiste. — Et M. Lambremont, qui représente la raisonnable Tonton, est parfait de raillerie tranquille et de bon sens pittoresque. Les autres, MM. Raskin, Antoine, Nondonfaz, Mmes Élodie et Joachims-Massart, ont aussi ce rare mérite d'être simples. Le triomphe des acteurs est de vous faire croire que c'est arrivé. Et, en effet, ce doit être arrivé, *Tâti l'Perriqui*, tel que M. Remouchamps l'a écrit, et tel que MM. Quintin et Lambremont l'ont joué.

TABLE

Pages

I. ALEXANDRE DUMAS FILS.

Le Fils naturel 1
Le Supplice d'une femme 11
Les Idées de Mme Aubray 27
L'Ami des femmes 42
Monsieur Alphonse 58
L'Étrangère 69
La Princesse de Bagdad 76
Un Père prodigue — M. Ad. Dupuis 84
Diane de Lys — Mlle Desclée 89

II. GEORGE SAND.

Le Marquis de Villemer 95
Mlle La Quintinie 103

III. VICTORIEN SARDOU.

La Famille Benoiton 113
Théodora — Mme Sarah Bernhardt 126

IV. OCTAVE FEUILLET.

Le Roman d'un jeune homme pauvre 133

V. EMILE AUGIER.

Paul Forestier 141
Mme Caverlet 158
Les Effrontés 165
Maître Guérin 171
La Contagion 178

Pages

VI. CHARLES GOUNOD.

Gallia 187

VII. MEILHAC et HALÉVY.

La Cigale 197

Décoré 203

VIII. ALFRED HENNEQUIN et ALBERT MILLAUD.

Niniche 211

IX. SHAKSPEARE.

Hamlet et Othello. A propos des représentations d'Ernesto Rossi 217

Roméo et Juliette — M. Henry Irving et Miss Ellen Terry 225

X. REPRÉSENTATIONS DES MEININGER.

Jules César de Shakspeare. 237

Marie Stuart de Schiller. 244

Le Marchand de Venise de Shakspeare 253

XI. SOPHOCLE.

Œdipe Roi — M. Mounet-Sully 261

XII. JACQUES OFFENBACH. 269

XIII. ÉMILE ZOLA.

Nana, drame tiré par M. William Busnach du roman de Zola. 273

Thérèse Raquin 279

XIV. ÉDOUARD PAILLERON.

Le Monde où l'on s'ennuie 287

Pages

XV. **JULES CLARETIE.**
Monsieur le Ministre 297

XVI. **GEORGES OHNET.**
Le Maître de Forges 305

XVII. **VICTOR HUGO.**
Ruy Blas — M. Coquelin et M. Febvre 313

XVIII. **HENRI BECQUE.**
La Parisienne 321

XIX. **CAMILLE LEMONNIER.**
Un Mâle, pièce tirée par MM. Bahier et Dubois du roman de M. Camille Lemonnier 329
Le Mort 334

XX. **JULES LEMAITRE.**
Révoltée 339

XXI. **MAURICE MAETERLINCK.**
La Princesse Maleine 349
Les sept Princesses 357

XXII. **GUY DE MAUPASSANT et JACQUES NORMAND.**
Musotte 365

XXIII. **GEORGES DE PORTO-RICHE.**
Amoureuse 373

XXIV. **HENRI LAVEDAN.**
Le Prince d'Aurec 381